KUNST UND KÜNSTLER

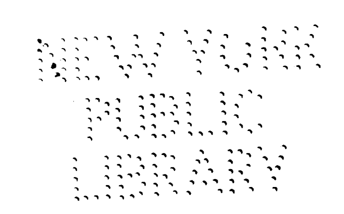
ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG VII





VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1909

INHALTSVERZEICHNIS

DES SIEBENTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1908—1909

Seite

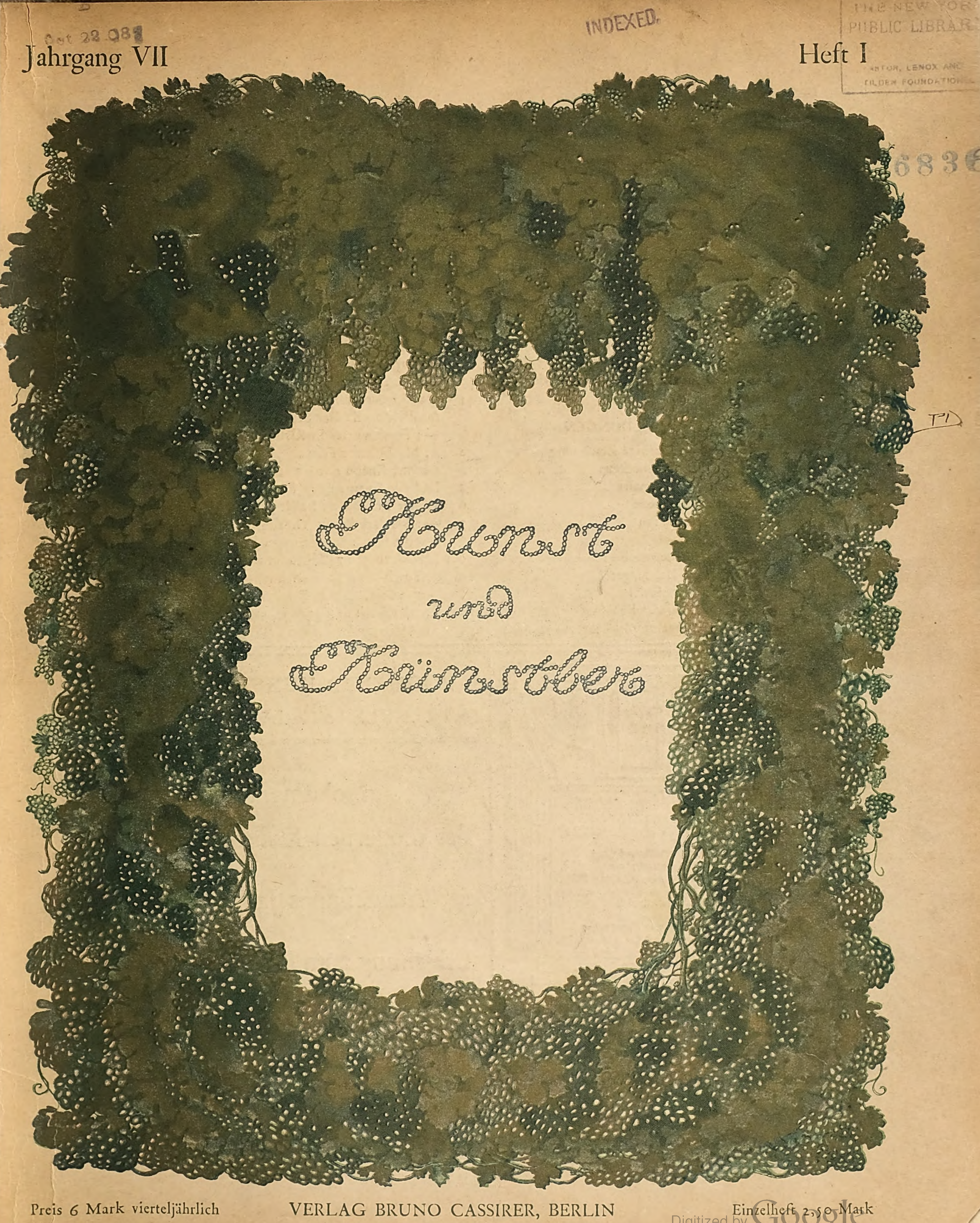
AUFSÄTZE.

ABBILDUNGEN.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

Jahrgang VII

Heft I



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

JAHRGANG VII, HEFT I OKTOBER 1908

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

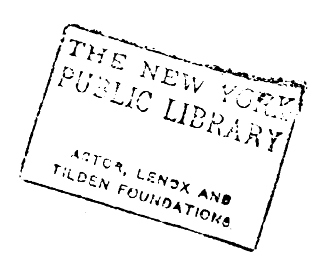
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

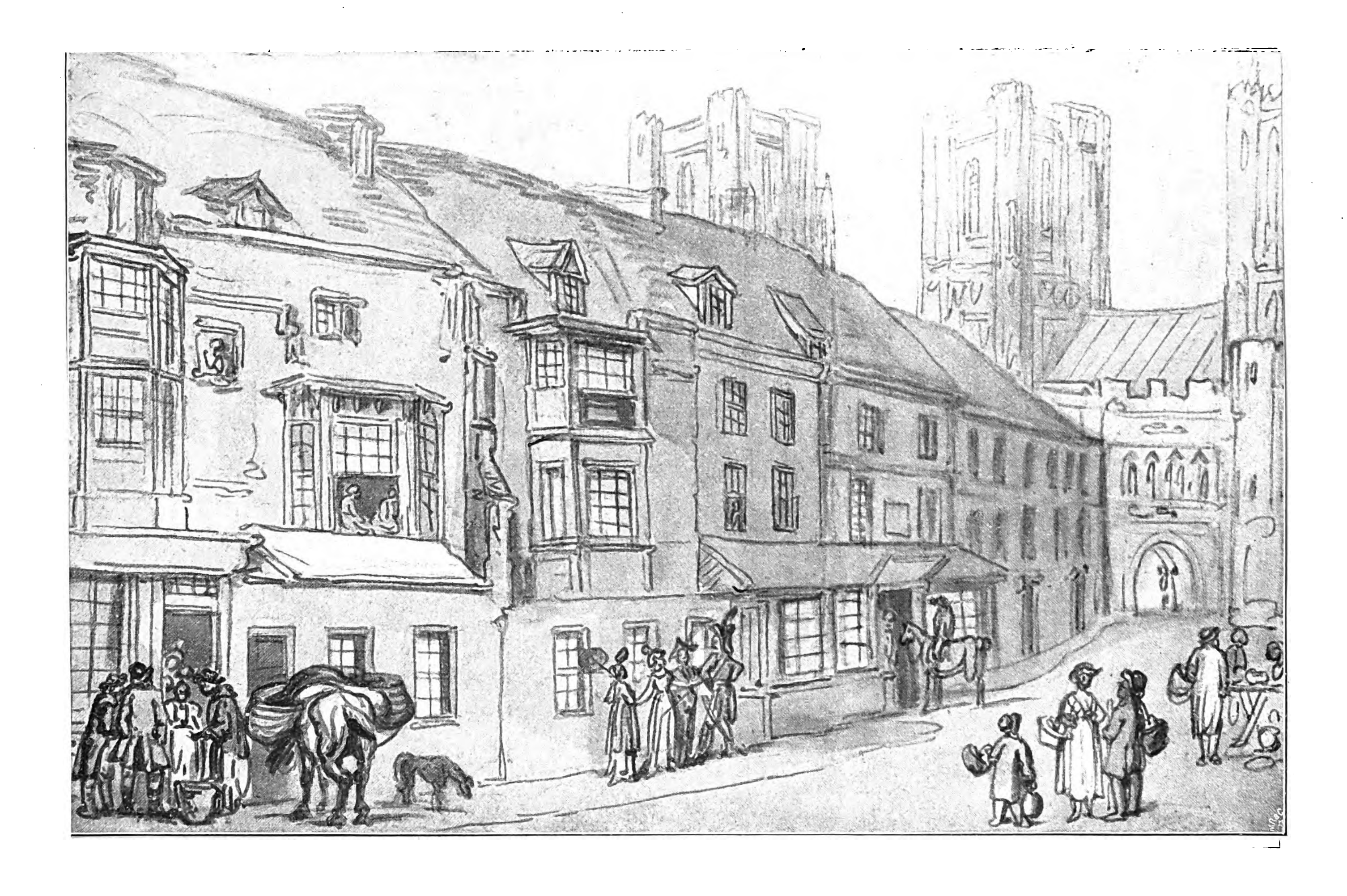
GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN





ROWLANDSON, STRASSENBILD



DIE SAMMLUNG ARNHOLD

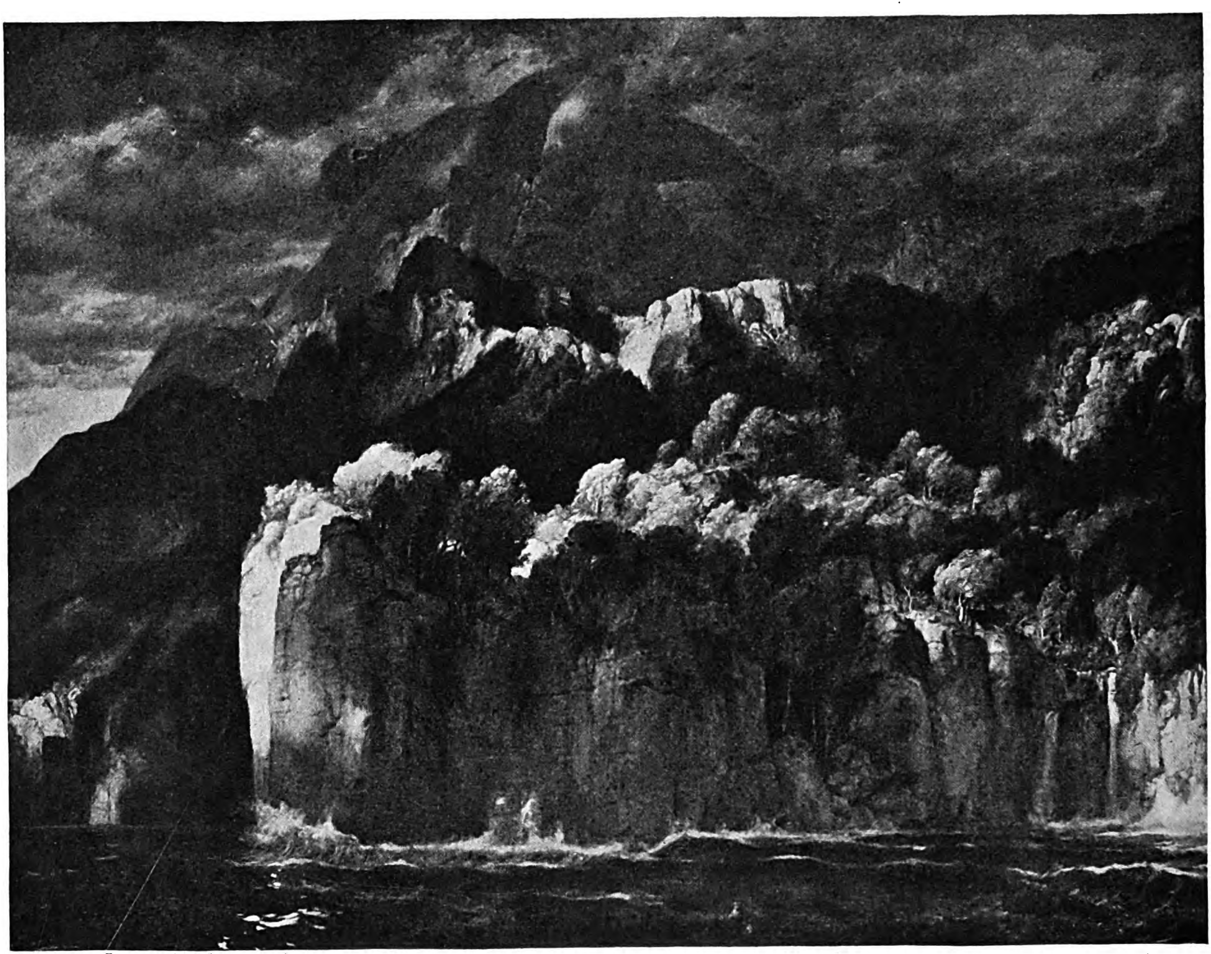


VON

HUGO VON TSCHUDI

I

m Wesen der Privatsammlung liegt es, einseitig zu sein. Ich meine damit nicht die Einseitigkeit, die sich nur an das künstlerisch Wertvolle hält, denn sie gerade ist bei den Privatsammlern nicht immer zu finden, während sie von den Leitern öffentlicher Sammlungen mit Recht gefordert werden sollte. Gemeint ist die Einseitigkeit, die sich aus der Beschränkung auf eine bestimmte Zeit, eine besondere Kunstgattung, eine künstlerische Richtung ergibt. Sie ist begründet in der Liebhaberei des Sammlers, der für sein Thun kein anderes Gesetz anzuerkennen braucht, als seinen Geschmack. Und je ausgesprochener sein Geschmack ist, um so einseitiger wird die Sammlung sein. Es ist charakteristisch, dass die Länder einer alten Sammlerkultur, Frankreich und England, fast nur Sammlungen von ausgeprägter Eigenart besitzen. In Deutschland gehören sie noch zu den Seltenheiten. Typisch hierfür ist ein Beispiel aus nächster Nähe. Die treffliche Sammlung italienischer und niederländischer Primitiven des englischen Bankiers Solly bildet noch heute das Rückgrat der Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums, während der Nationalgalerie das qualitätsarme Vielerlei der Wagenerschen Sammlung keine wesentliche Förderung bedeutete. Allerdings hatte gerade in Beziehung auf alte Kunst die Liebhaberei rasch gelernt, sich auf beschränkte Ge-



ARNOLD BÖCKLIN, PROMETHEUS   MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION IN MÜNCHEN

biete zu konzentrieren, da sie, wenn sie wirkliche Erfolge haben wollte, sich zur Kennerschaft ausbilden musste. Dieser Zwang fehlte den Sammlern moderner Kunst, die denn lediglich ihrer mehr oder weniger kultivierten Geschmacksrichtung folgten.

Auch die Sammlung Arnhold, augenblicklich wohl die künstlerisch wertvollste Privatsammlung moderner Kunst, die Deutschland besitzt, trägt nicht eigentlich den Stempel einer bestimmten künstlerischen Empfindung, sie hat vielmehr etwas von der Art einer öffentlichen Galerie, die dem Besten jeder Richtung gerecht zu werden sucht. Die Unparteilichkeit ist ihr hervorragender Zug nicht die Einseitigkeit. Einseitig ist sie nur in der Vorliebe für das Tüchtige und die Unparteilichkeit macht vor der künstlerischen Banalität Halt. Aber das Gute nimmt sie mit weitem und warmem Herzen auf, wo immer sie es findet.

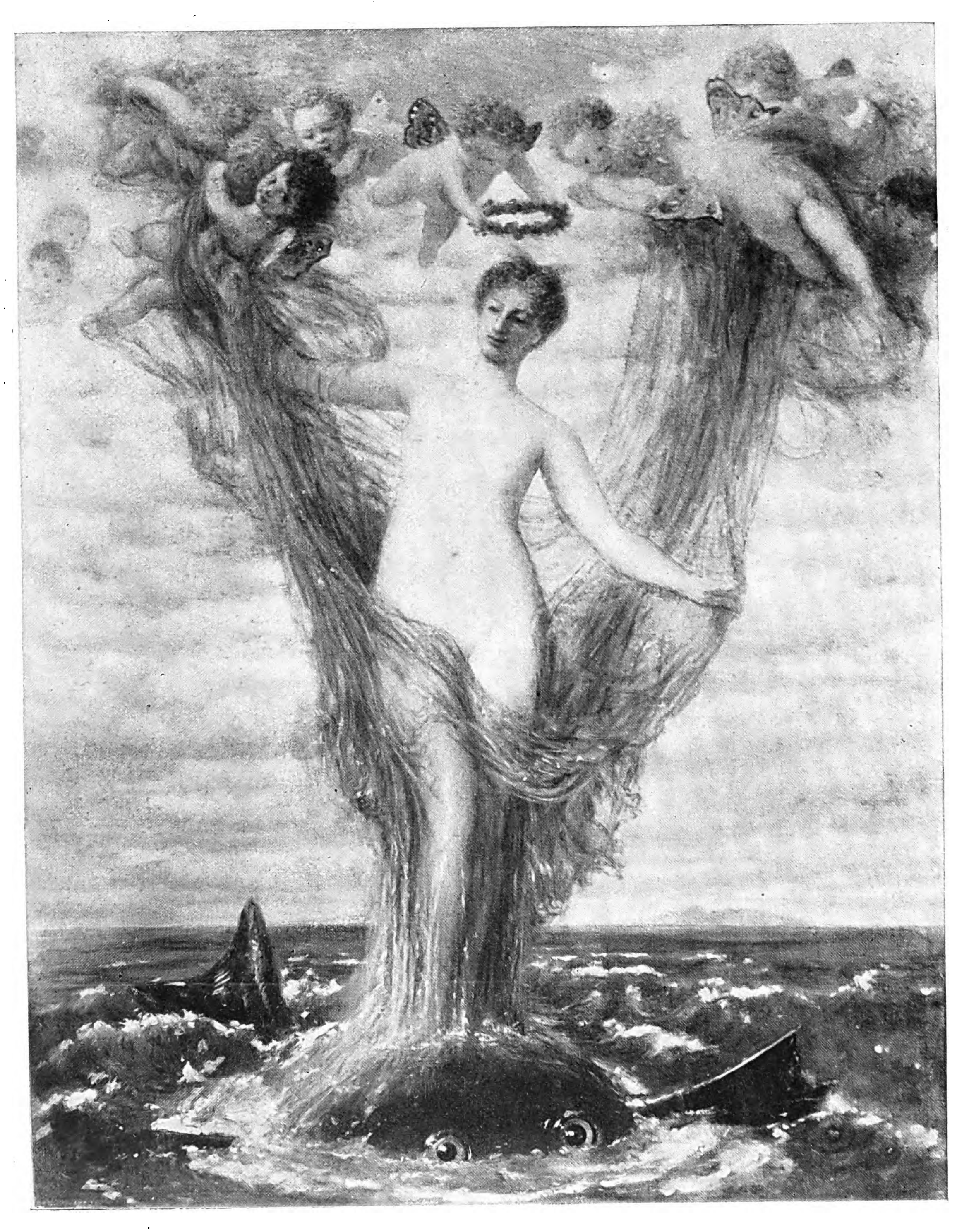
Selbst die ältere Kunst kommt hier zu Worte, obschon das Schwergewicht der Sammlung ganz in den Werken der neuen liegt. Das italienische Quattrocento ist durch ein Madonnenrelief von Andrea della Robbia und eine Büste des Johannesknaben, vom Meister der Marmormadonnen, vertreten, das 16. Jahrhundert mit Bronzen, die holländische Kunst des 17. durch eines der kleinen aber ganzfigurigen Männerbildnisse von Terborch, eine Landschaft von Van Goyen und Bilder von Aart de Gelder, Wouverman, Fyt, das 18. Jahrhundert endlich durch Frauenköpfe von Nattier und Greuze und durch einige Beispiele der englischen Bildnismalerei.

Zu einem wahren Friedensfeste aber sind die Meister des 19. Jahrhunderts vereinigt. Man trifft hier, um nur einige der wichtigsten zu nennen, Knaus und Degas, Böcklin und Manet, Leibl und Lenbach, Menzel und Monet, Thoma und Liebermann. Maler, die sich im Leben nicht verstanden, ja wohl gar angefeindet haben, müssen sich hier



ARNOLD BÖCKLIN, NESSUS UND DEÏANEIRA

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION IN MÜNCHEN

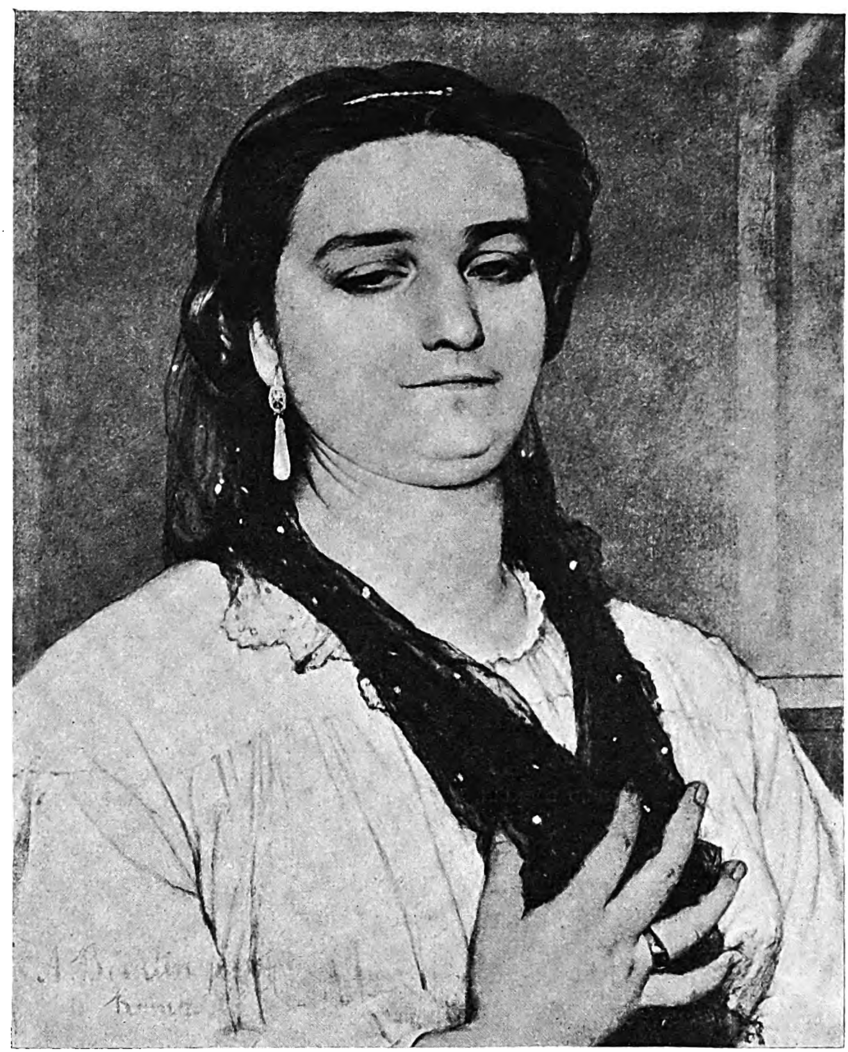


ARNOLD BÖCKLIN, VENUS ANADYOMENE

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION IN MÜNCHEN

ruhig ins Auge blicken. Aber da sie alle einer guten Rasse angehören und mit ehrlichen, zum Teil mit Werken ersten Ranges erschienen sind, so kommen sie wohl nebeneinander aus. Und wenn sich aus Versehen ein Plebejer in die illustre Gesellschaft verirrt, so kann er doch den vornehmen Ton der übrigen nicht stören.

Unter den Deutschen der Sammlung Arnhold steht, durch die Zahl seiner Werke und das Gewicht seines Namens, Böcklin an erster Stelle. Jedes Jahrzehnt seiner Thätigkeit ist durch wenigstens ein Bild vertreten. Dem ersten römischen Aufenthalt noch gehört ein kleines Porträt seiner Gattin, deren strenge Züge und monochromes Inkarnat sie reifer aussehen lassen als man nach ihren jungen Jahren vermuten sollte. Aus den sechziger Jahren, da Böcklin nach der Weimarer Episode wieder nach Rom zurückgekehrt war, stammt das lebensgrosse Bildnis der Donna Clara, einer Freundin oder Verwandten des Hauses. Das Bild befand sich auf der Jahrhundertausstellung ohne dort die Beachtung zu finden, die ihm gebührt. Mit ihren weichlichen, fast aufgeschwemmten Formen hat die Dargestellte gar nichts von dem königlichen Typus der etwa gleichzeitigen Nannabildnisse Feuerbachs. Dennoch verleugnet sich weder in Haltung noch Ausdruck ein Nachklang der stolzen Grösse altrömischer Frauen. Und koloristisch ist das Werk von diskreter Vornehmheit. Die an sich etwas billige Kontrastwirkung von Schwarz und Weiss wird veredelt durch den Reichthum zarter Nuancen in dem blutleeren Elfenbeinton des Fleisches und dem gedämpften Weiss des Linnens wie in dem Glanz des dunklen Haares und dem matten Schwarz des Schleiers, auf dem als Accent das sanfte Grün der Ohrgehänge steht.



ARNOLD BÖCKLIN, BILDNIS SEINER FRAU

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION IN MÜNCHEN

Aus dem Jahre 1872 datiert die Venus anadyomene. Aus der Zeit seiner regen Münchener Thätigkeit. Das Motiv beschäftigte ihn aber schon vorher und drängte auch später wieder zur Gestaltung. Den ersten Entwurf, in den Maassen grösser, in den Farben zarter, wie verwehend, hat er schon während des vorausgehenden Baseler Aufenthaltes gemalt. Es ist als höbe sich eine Trombe aus dem Meere, deren Wasserschleier zwei Putten zerreissen und so die Schaumgeborne enthüllen, die sich noch schamhaft zu verbergen sucht. Nicht unmöglich ist es, dass das Schauspiel einer Wasserhose die Anregung zu dem Bilde gegeben, ging er doch, und das scheint mir besonders charakteristisch für den Schöpfungsprozess bei Böcklin, immer von einem bestimmten Natureindruck aus, den er phantastisch ausgestaltet. So bleibt seine Romantik stets mit den starken Fäden einer lebendigen Anschauung an die Wirklichkeit geknüpft. Von diesem Ursprung ist



ARNOLD BÖCKLIN, TRIPTYCHON MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION IN MÜNCHEN

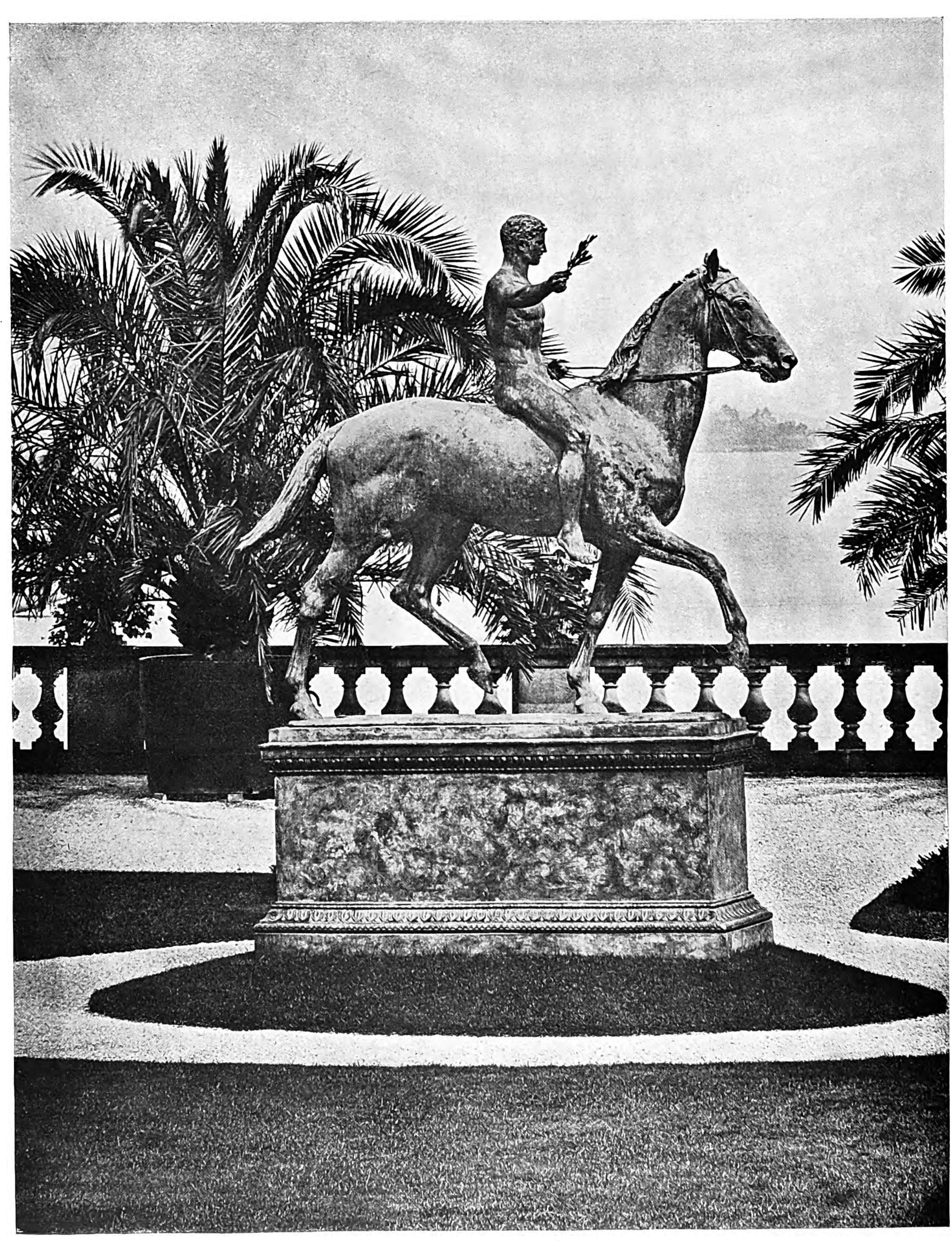
freilich auf dem Bild der Arnholdschen Sammlung wenig mehr zu spüren. Hier steht die Venus auf einem dickköpfigen Fisch, der mit purpurroten Flossen durch das tiefblaue Meer rudert. Triumphierend schlägt sie den schilfgrünen Schleier auseinander, während ein ganzer Kranz von Putten mit bunten Schmetterlingsflügeln zu ihren Häuptern kreist. Alles ist reicher, die Farbe tiefer, nur nicht mehr so harmonisch; aber schön und einfach wirkt der Körper der Göttin inmitten der kleinen und unruhigen Formen seiner Umgebung.

Dem ersten Florentiner Aufenthalt, während dem der grösste Teil jener Bilder entstand, um derentwillen Böcklin erst verdammt und dann verhimmelt wurde, gehört der Prometheus an. Er ist von 1882 datiert. Auch von diesem Bild gibt es eine zweite um drei Jahre spätere Version. An den Felsen branden die tiefblauen Meereswogen, durch jagende Wolken brechen Sonnenstrahlen, die Teile des sturmgepeitschten Bergwaldes grell erhellen. Erst bei längerem Zusehen wird man den vom Gewölk halb verdeckten, über den Gebirgskamm hingestreckten Riesenleib gewahr. So mag sich einmal das Auge des Künstlers aus phantastischen Wolkengebilden, die über einer Bergkuppe lagerten, den Körper eines Giganten geformt haben und die Ausdeutung des Geschauten in die antike Sage lag dem in der griechischen Mythologie Bewanderten nahe genug. Hat er doch schon 1857 für die Wedekindsche Villa einen gefesselten Prometheus gemalt. Wie bei den meisten dieser Florentiner Bilder ist für den koloristischen Eindruck ein starkes Ultramarinblau entscheidend. Ein scharfes Grün und Gelb kommen in kleinen Fetzen eingesprengt daneben kaum zur Geltung. Von den andern Werken der Zeit, die sich durch eine einfache Linienführung, eine übersichtliche Trennung der Pläne auszeichnen, unterscheidet sich der Prometheus aber nicht zu seinem Vorteil durch eine sehr unklare Fernwirkung.

In diese Florentiner Jahre reicht auch die Entstehung der Tafel mit Nessus und Deïanira zurück, vollendet wurde sie aber erst viel später, 1898, während Böcklins zweitem Aufenthalt in der Arnostadt. Der frühen Zeit gehört die Komposition an, diese an antike Reliefs erinnernde raumausfüllende Komposition des im wilden Kampf in die Knie gesunkenen Zentauren und des Weibes, die, von dem Rahmen knapp umschlossen, den Eindruck komprimiertester Kraftanstrengung machen. Ebenso



HANS THOMA, BAUERNSTUBE



LOUIS TUAILLON, DER SIEGER

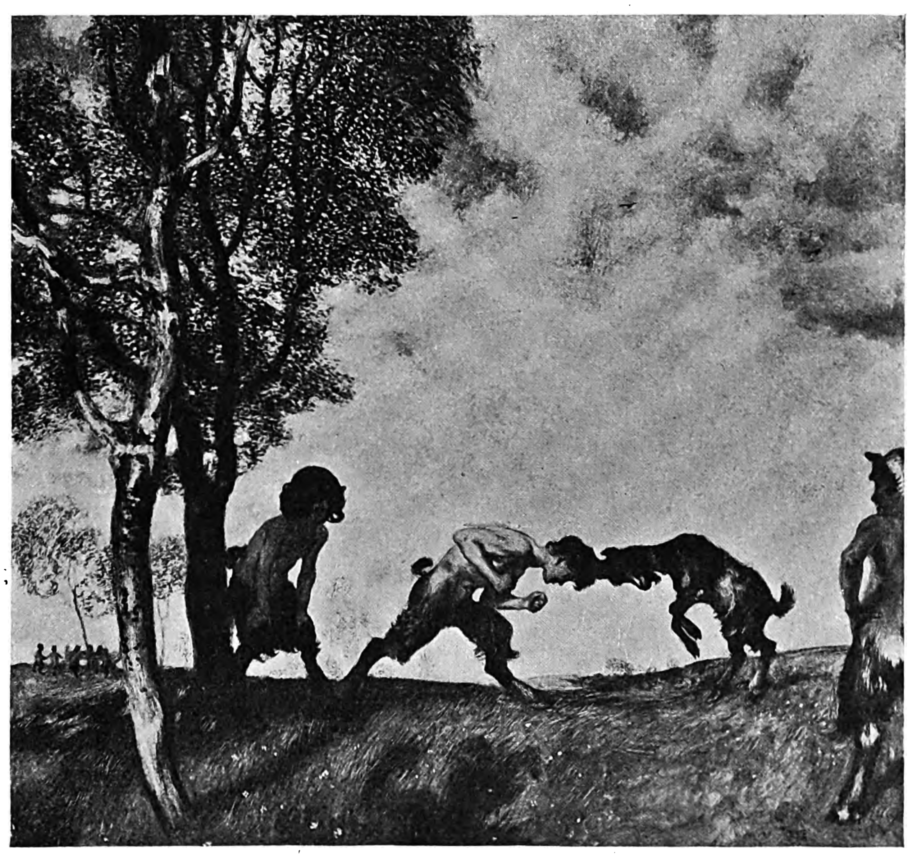
der sonore Farbenklang des tiefblauen Schleiergewandes, durch das da wo es sich dünn um die Glieder schmiegt, das Fleisch violett hindurchschimmert mit dem sattbraunen Fell des Pferdemenschen und dem smaragdnen Grün des Flusses. Nicht ganz harmonisch fügen sich die Lieblingsfarben von Böcklins Altersstil, Rotviolett, Rot und Weiss ein. Und sicher ein späteres Füllsel ist die räumlich unverständliche Figur des Herkules, der mit seiner Lanze dem Pferdewanst einen Strom purpurnen Blutes abzapft. Auch diese Art Humor bei den ernstesten Dingen findet der Meister erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens.

Kaum zwei Jahre vor seinem Tode (1899) vollendete er das Triptychon, das als Motto die Schlussverse aus dem „Jüngling am Bache" trägt:

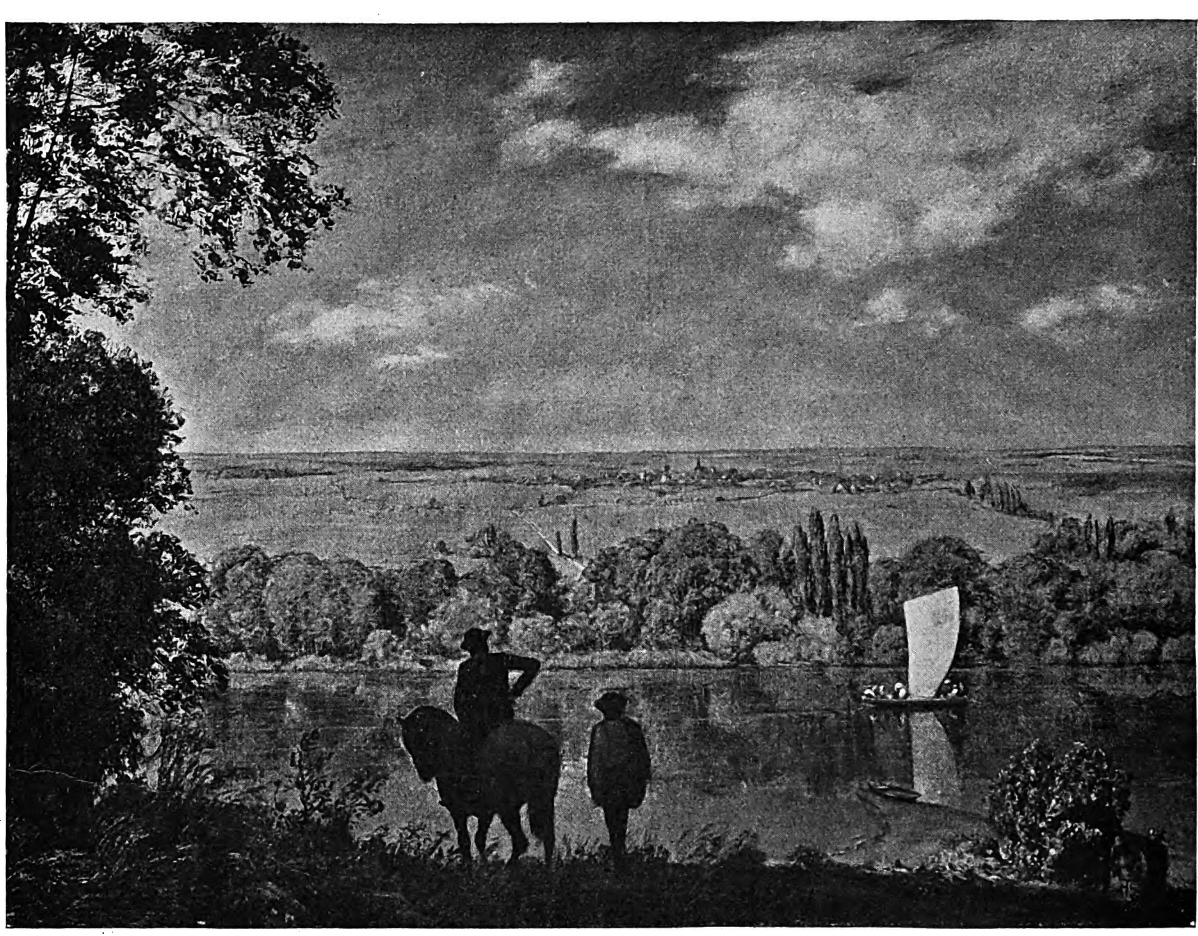
Horch, der Hain erschallt von Liedern,
Und die Quelle rieselt klar,
Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.

Es ist das letzte Werk, das sein Atelier fertig verlassen hat, das letzte, das ihm ein treuer Bewunderer seiner Kunst bestellt hatte. Mit Wehmut wird dieser beim Anblick des Bildes des greisen Künstlers gedenken, den er zum erstenmal von Angesicht zu Angesicht sah, als wir im Frühjahr 1898 seine Werkstatt betraten. Wir fanden ihn vor der Tafel sitzend, auf der eben der Hain des Mittelbildes zu klingen begann. Und Rosen, wie wir sie beim Durchschreiten des Gartens mit Entzücken von dem Gemäuer niederrieseln, aus dem Dunkel der Zypressen leuchten, in dichter Fülle die Hauswand überspinnen gesehen, umrahmten nun auch in lustigem Gerank die Felder des Triptychons. Der Künstler hat sie später, wohl als zu unruhig wirkend, durch eine Tabernakelarchitektur ersetzt, die aber in ihrer nüchternen Monumentalität zu der kindlich anmutigen Buchstäblichkeit, mit der hier die Poesie der Schillerschen Verse anschaulich gemacht wird, auch nicht recht passen will.

Der Besitzer des Bildes ist nach dem Tode des Künstlers auch Besitzer der Villa geworden, ein überaus pietätvoller Besitzer, der den Wohnraum und die Werkstatt des Meisters völlig unberührt gelassen hat. Man möchte sagen, er habe neben mancherlei kleinen, den Schmuck des Hauses bil-



FRANZ STUCK, SPIEL DER FAUNE



HANS THOMA, MAINLANDSCHAFT

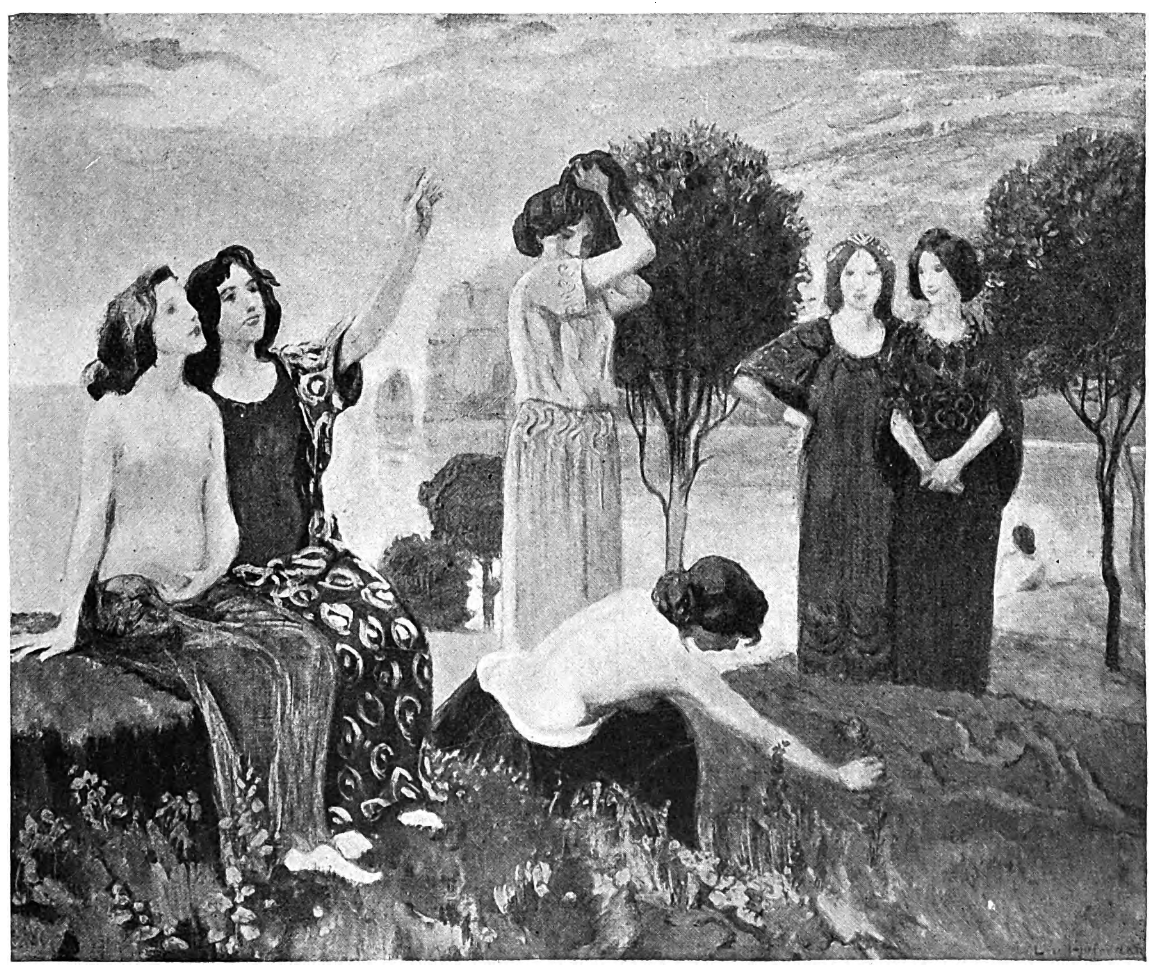
denden Malereien, in dieser, dem Fiesolaner Hang eingebetteten Villa mit ihren Oliven und Zypressen, der romantischen Wildnis des Gartens, der schönen Terrasse, von der der Blick über das Arnothal und die Kuppeln und Türme der Stadt hinschweift, noch ein Natur gewordenes Bild Böcklins erworben.

Ein Porträt des Meisters besitzt die Sammlung von Lenbachs Hand; es zählt aber nicht zu dessen besseren Werken und erscheint neben den bekannten Selbstbildnissen Böcklins konventionell. Das volle struppige Haar deckt die Stirn zur Hälfte. Die grauen Augen wirken ungleich, das linke besonders hat etwas Starres und Stechendes. Man hätte meinen sollen, diese grauen Augen zu bilden, die so seltsam schauen konnten und das einzige waren, was in diesem derbgezimmerten Kopf den Künstler verriet, wäre eine Aufgabe nach dem Herzen Lenbachs gewesen. Es zeigt sich, wie gewisse als effektvoll erkannte Bildungen ihn verhinderten, das Letzte an individuellem Ausdruck wiederzugeben. Das Porträt dürfte nach dem Aussehen des Dargestellten und der routinierten, dabei etwas saucigen Malerei erst aus der 2. Hälfte der siebziger Jahre stammen. Wesentlich früher (1871) datiert Lenbachs Selbstbildnis. Er ist schon 37 Jahre alt, sieht aber um 10 Jahre jünger aus. Künstlerlocken, fallen in die Stirne, der Schnurrbart verdeckt noch nicht die sinnlichen Faunslippen, den scharfblickenden Augen fehlt der eigentümlich lauernde Ausdruck, mit dem der Künstler später hinter den Brillengläsern hervorblickt. Lenbachs reifster Zeit gehören die Bildnisse des alten Kaisers und seines grossen Kanzlers an. Das erste, das in mehreren nicht ganz gleichlautenden Wiederholungen — gesessen hat der Kaiser dem Künstler wohl nur einmal — vorkommt, überrascht durch den herben, fast schmerzlichen Zug um Mund und Augen. In grellem Gegensatz hierzu steht der etwas pompöse Klang der tiefroten Umschläge des Uniformrockes, der sich über einer blankweissen Weste öffnet. Bismarck ist ganz in monotones Graubraun gekleidet — der Gutsherr von Friedrichsruh.

Feuerbach hat nicht viel mehr als eine Visitkarte in der Sammlung Arnhold. Doch ist das kleine Bildnis eines kleinen Mädchens sehr reizend. Das Blondhaar und die blauen Augen, das weisse Kleid mit dem roten Gürtel, das Korallenkettchen und das blaue Schleifchen am Hals und der Blumenstrauss in ihrer Hand, das alles wirkt so festtäglich und blühend auf dem stumpfen Braunrot des Grundes. Die freie schöne Malerei, in der die Coutureschen Schultradition sichtbar weiterlebt, zeigt noch nichts von der späteren Vorliebe für kühle graue Töne. Das Bildchen, das in dem Verzeichnis von Allgeyer-Neumann fehlt, trägt nur das Monogramm, soll aber nach der Aussage der Dargestellten, Maddalena Costa, 1866 in Rom entstanden sein. Sie zählte 8 Jahre als Feuerbach bei ihren Eltern wohnte und zur Deckung einer Miethsschuld das kleine Porträt malte.*

* Diese Angaben verdanke ich Herrn Direktor J. Th. Schall, Baden-Baden.

Mit vier Bildern aus verschiedenen Jahrzehnten ist Hans Thoma vertreten. Das früheste, das noch in dem Anschauungskreis seiner bäuerlichen Heimat wurzelt, ist auch das stärkste. Eine einfach getünchte Bauernstube, die Schwester liest in einem Buche, das auf dem Tische liegt, der kleinere Bruder sitzt, vor sich hindösend, daneben; in der Fensternische ein Spinnrad, an der Wand ein Ölbild, das stark spiegelt. Reine Daseinsschilderung. Eine gesunde, tüchtige, anspruchslose Malerei, die sich trotz der sichtbaren akademischen Schulung etwas derb Naturwüchsiges bewahrt hat. Auch im Kolorit, dem saftigen Blau und dem Strohgelb der Kleidung des Mädchens, die nochmals leiser in den Farben des Spinnrockens anklingen. Die gleiche Farbenkombination hat beim Delfter Vermeer, der sie besonders liebt, alle Reize einer vornehmen Geschmackskultur. Von dieser unbekümmerten Hingabe an die Erscheinung ist bei den übrigen Bildern ebenso wenig zu spüren wie von der Freude an der guten



LUDWIG VON HOFMANN, GARTEN DER HESPERIDEN



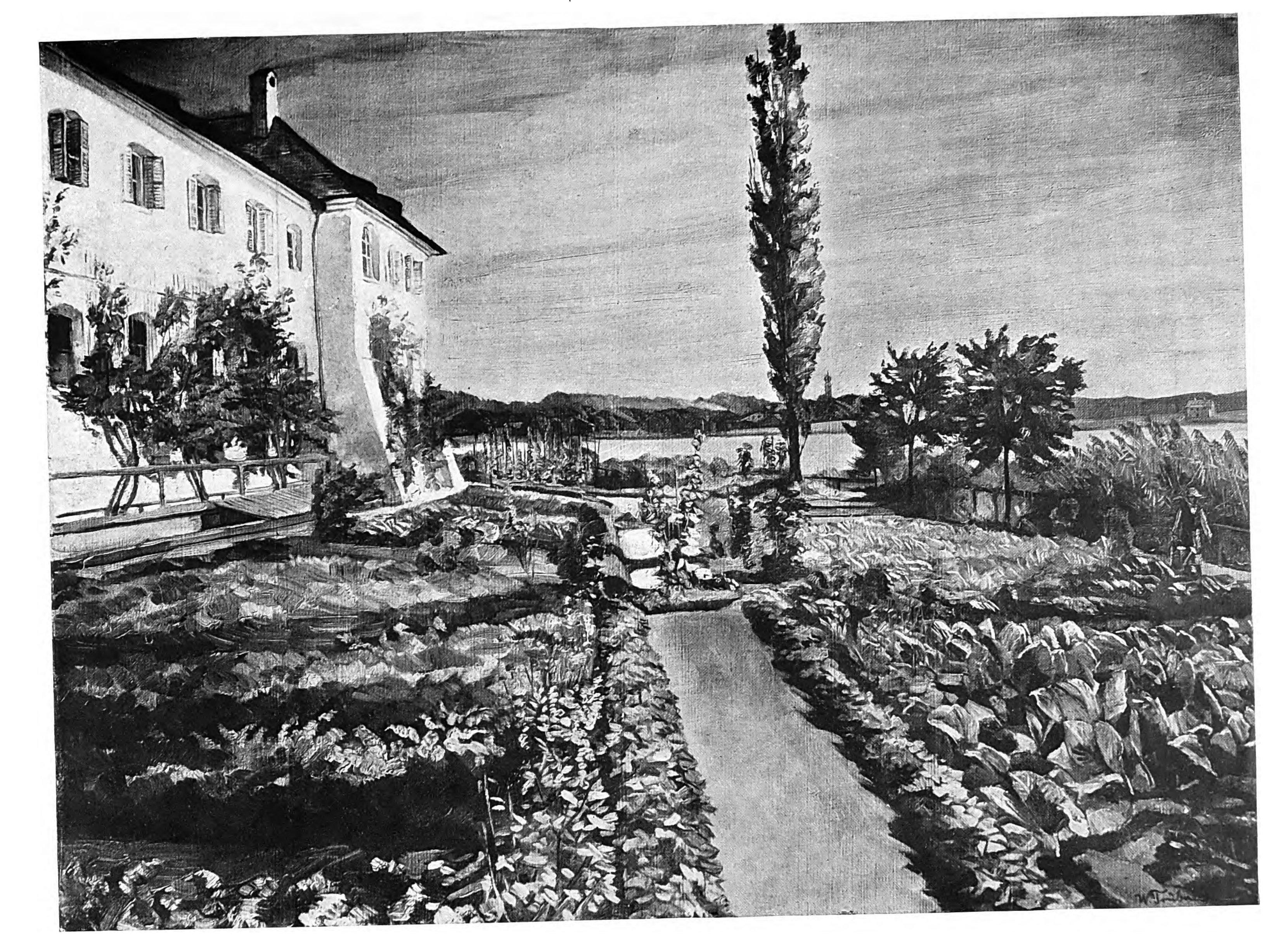
ANSELM FEUERBACH, MÄDCHENKOPF

Malerei. Der Dorfgeiger von 1871 besticht durch die lebendige, gegen den hellen Abendhimmel gestellte Silhouette und eine unaufdringliche lyrische Stimmung. Doch überragt der Gemütsgehalt der Situation die sinnliche Energie der Erscheinung. In höherem Masse noch ist dies der Fall in dem Bild von 1891, das einen jungen Knecht zeigt, der, von der Arbeit heimkehrend, neben seinem Gaul herschreitet. Das Weihevolle der Stimmung ist durch den reitenden Putto, der malerisch gar keine Rolle spielt, ebenso unbehilflich wie anspruchsvoll unterstrichen. Dafür ist Das, was für die Bildwirkung die Hauptsache ist, die Kontur der schreitenden Geschöpfe, ohne eigentliches Leben geblieben. Endlich noch eine Mainlandschaft von 1890. Von dem erhöhten Ufer geht der Blick über den Fluss, auf dem ein Segelboot friedlich zieht, über Buschwerk und Bäume, die das jenseitige Ufer säumen, auf eine weite sonnige Ebene, die sich in dunstiger Ferne verliert. Die etwas eintönige gelbgrüne Fläche wird durch einen Wolkenschatten, die helle Linie einer Landstrasse, die roten Dächer eines Städtchens belebt. So wenig erquicklich auch die künstlerische Gestaltung des Vorwurfs wirkt, die kleinliche monotone Behandlung, der ebenso zeichnerische Bestimmtheit wie Mannigfaltigkeit der Tonwerte fehlen, so wird doch der Eindruck einer behaglich heiteren Stimmung erreicht, wie ihn der Blick in eine anmutige, wohl bestellte Landschaft auszulösen pflegt. Diesen Eindruck sucht Thoma durch etwas altväterische Mittel zu steigern, indem er im Vordergrund die dunklen Silhouetten einer Baumgruppe und zweier menschlicher Figuren, eines Reiters und eines Fussgängers, aufrichtet. Sie sollen einmal, wie der Schulausdruck lautet, als „Repoussoir" für die lichte Ferne dienen, dann aber haben die Wanderer, die selbst in das Anschauen der landschaftlichen Schönheit versunken scheinen, die Aufgabe, den Gefühlen Dessen, der das Bild betrachtet, gewissermassen als Schrittmacher zu dienen. Dieses Motiv, die Figuren der Staffage nicht als Teil der Landschaft zu schildern, sondern sie ihr als Genissende gegenüber zu stellen und so die Empfindungen des Beschauers zu antizipieren, hat Thoma wiederholt angewandt. Doch hat er es nicht erfunden. Ebensowenig that dies Jan van Eyck, der im Mittelgrunde seiner Madonna des Kanzlers Rollin zwei kleine Figürchen über die Brüstung einer Terrasse auf das Stadtbild zu ihren Füssen blicken liess. Das ist gewiss charakteristisch als Zeichen der neu erwachten Freude an dem Reichtum der Natur, die der grosse Jan in dem landschaftlichen Hintergrunde seiner Bilder zum Ausdruck bringt, doch fehlt ganz die sentimentale Tendenz, auf die es hier ankommt. Diese findet sich zum ersten Male wohl in den Landschaften der Romantiker, vor allen bei Kaspar David Friedrich. Motive wie der Mönch, der auf das nächtliche Meer hinausschaut, die Freunde, die in Betrachtung des Mondes versunken sind, die Frau, die der aufgehenden Sonne die Arme entgegenbreitet, entspringen nur zum geringen Teil malerisch dekorativen Absichten; ihr Hauptzweck ist, zum sentimentalen Genuss der Natur anzuleiten. Auch in manchen Werken Böcklins spielt die Staffage diese tendenziöse Rolle.

Von Ludwig von Hofmann, diesem feinorganisierten Stilsucher, besitzt die Sammlung zwei jener lieblichen Schilderungen, auf denen nackte oder leichtbekleidete Menschen an den blühenden Ufern schöner Gewässer sich in seligem Nichtstun ergehen und deren zarte dekorative Wirkung aus manchmal allzu blassen Natureindrücken und dem Streben nach rhythmischer Gliederung der Fläche gewoben ist. Ihm steht Franz von Stuck mit zwei Bildern von einer robusten, etwas naturburschenhaften Stili-



MAX LIEBERMANN, ALTMÄNNERHAUS



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON



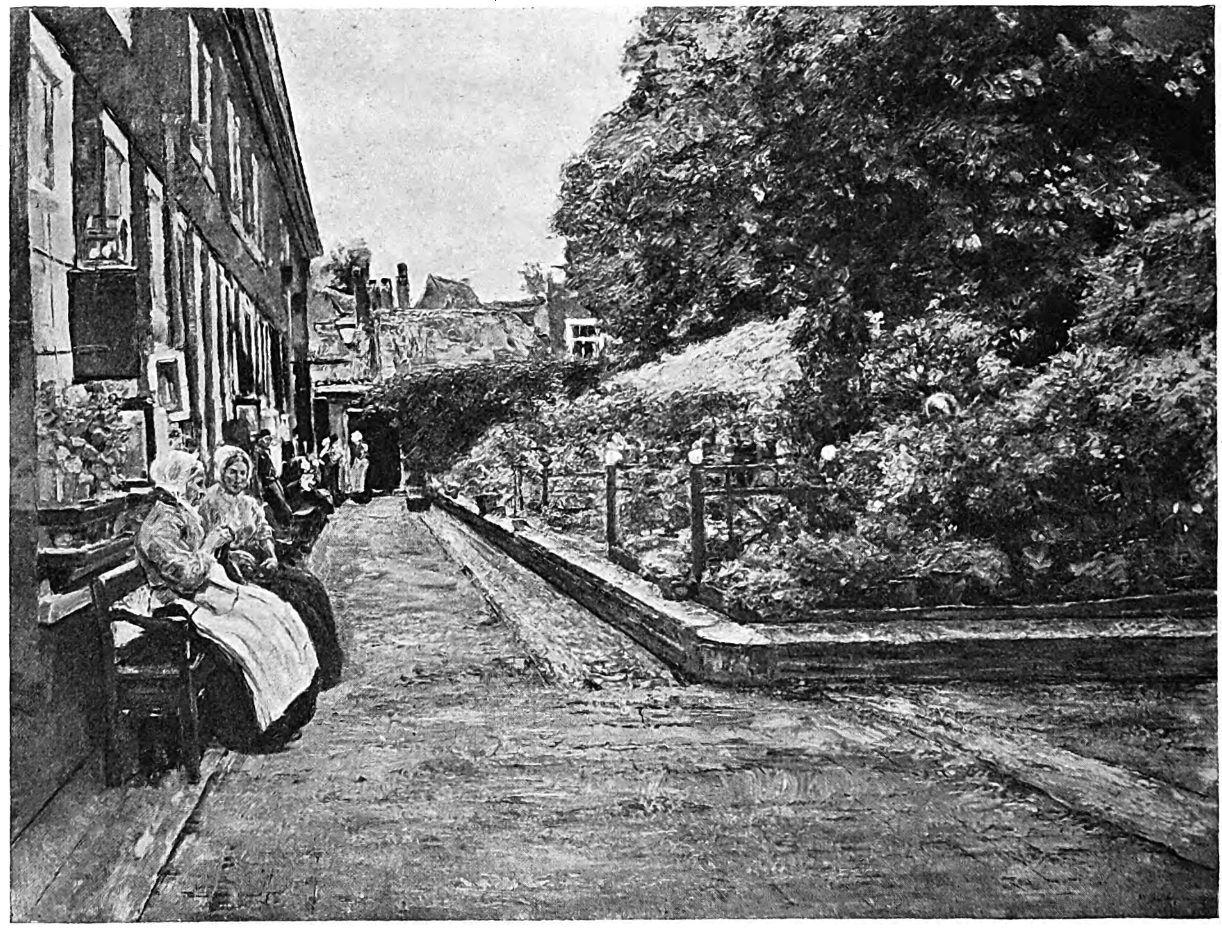
WILHELM LEIBL, DIE DORFPOLITIKER — MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. GESELLSCHAFT IN BERLIN

sierung gegenüber, einem drallen Putto mit Fruchtschale (von 1903) und der übermütige Kampfszene zwischen einem Satyrjungen und einem Ziegenböcklein. Die lustige Silhouette der Kämpfenden und Zuschauer (von einem sieht man nur den aufgeregten Schlagschatten) die sich scharf gegen die lichten Wölkchen des tiefblauen Sommerhimmels absetzt, haben das Glück des Bildes gemacht, von dem, wenn ich nicht irre, Wiederholungen existieren.

Leibl ist mit nur einem Bild, mit diesem aber glänzend vertreten. Die Dorfpolitiker gehören mit den Dachauerinnen der Nationalgalerie und den Frauen in der Kirche der Hamburger Kunsthalle zu den eigentlich repräsentativen Werken Leibls, zu denen, an die Jeder zunächst denkt wenn von dem Meister die Rede ist. Zeitlich wie stilistisch steht das Bild in der Mitte zwischen den beiden anderen. Ja es lässt deutlich erkennen wie sich während der Arbeit daran die Stilwandlung bei Leibl vollzieht. Die Gruppe der drei Bauern links zeigt noch durchaus die malerische Behandlung der Dachauerinnen. Die Gesichter, vor allem die Hände, diese schweren unbeholfenen Bauernhände, erhalten durch den flockigen, lockeren Pinselstrich ein blühendes Leben. Auch die Gewänder sind wie dort in weicher toniger Malerei, die über das Detail hinweggleitet, gegeben. Nur die Schürze mit ihrem harten Weiss fällt heraus. In keinem früheren Bilde Leibls findet sich eine ähnliche Gewaltsamkeit. Erst in dem Kirchenbild kehrt eine ebenso tonlos weisse Fläche wieder, doch stört sie dort weniger, da durchweg auf Tonigkeit zugunsten einer trockenen Lokalfarbigkeit verzichtet ist. Auf dem Bilde der Dorfpolitiker findet sich nur bei den beiden rechts sitzenden Bauern und hier zum erstenmal, diese subtile Feinmalerei, die man Holbeinisch genannt hat und auf der im wesentlichen die Popularität des Künstlers beruht. Denn sie hat in der That etwas Phänomenales. Leibl rückt seinem Modell ganz nahe auf den Leib, so nahe, dass ihm manchmal der Blick für die Proportionen verloren geht. Er schenkt uns nichts von den Zufälligkeiten seines Vorbildes, ja er zeigt die Natur noch detaillierter als sie dem gewöhnlichen Auge erscheint, denn jedes Detail ist ihm bei der monatelangen Arbeit vertraut und wichtig geworden. Dass diese sklavische Naturwiedergabe den Geist der Kunst nicht tötet, darin eben besteht das Phänomen. Es beruht auf der unumwandelbaren Lauterkeit seiner künstlerischen Gesinnung. Die eminente Geschicklichkeit seiner Hand wächst nie in Virtuosentum aus, er spielt nicht mit den Schwierigkeiten, wie so viele andere Feinmaler. Mit Andacht sitzt er vor dem Stück Welt, das er auf die Leinwand bannt. Es interessieren ihn

ebenso die subtile Struktur des Auges wie das derbe Schnitzwerk eines Kirchenstuhls, die weiche Haut eines Mädchenantlitzes oder die Runzeln einer Arbeitshand ebenso wie die Textur der Kleiderstoffe oder das krause Silberwerk eines Bauernschmuckes. Und weil ihn alles gleicherweise interessiert, vermag er es wieder interessant d. h. lebendig zu machen. Die stoffliche Charakteristik ist ausserordentlich. Sein Material folgt gefügig jeder Primamalerei mit ihrem Pinselstrich sichtbar an Pinselstrich reihenden Verfahren eine überaus belebte Oberfläche. Vielleicht steht seine Technik am nächsten derjenigen des Delfter Vermeer.

Leibl hat das Bild in Unterschondorf, einem Dörfchen am Ammersee gemalt, das ihn zwei Jahre lang (1876 und 1877) beherbergte. In München, wo es 1877 im Kunstverein ausgestellt war, wurde es fast einmütig verurteilt, ein Jahr später hat es



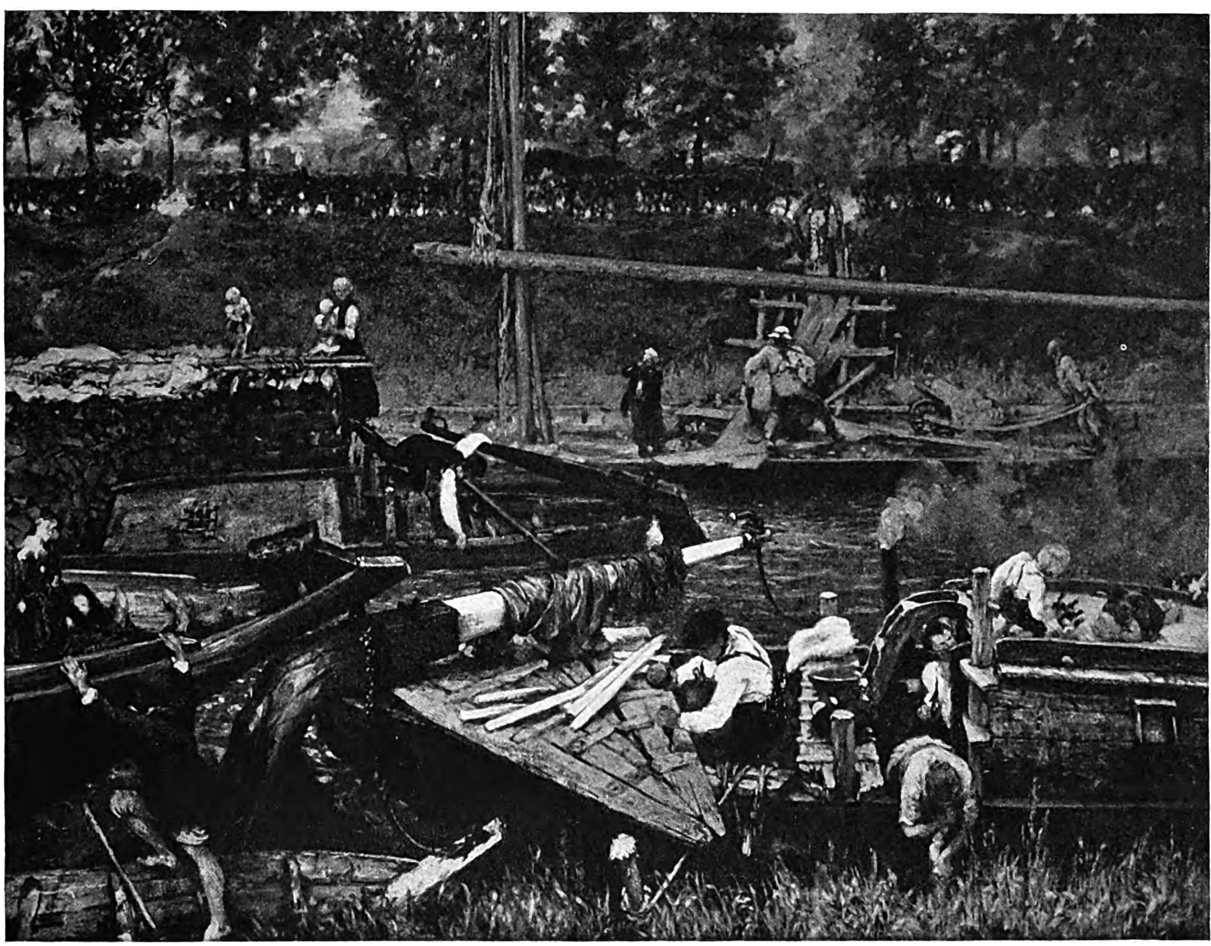
MAX LIEBERMANN, STIFTSGARTEN IN LEYDEN

seiner Intentionen. Man hat ihn als Meister der Ölfarbenbehandlung mit Van Eyck und Holbein verglichen. Doch besteht ein wesentlicher Unterschied. Die Farbenfläche jener Alten hat eine, wenn man so sagen darf, kunstgewerbliche Vollendung, die Emailglätte einer japanischen Lackarbeit, die nichts von der Art ihrer Entstehung verrät. Diesem schichtenweisen Auftrag des Pigmentes gegenüber, dem in der Lasur ein letzter die Pinselarbeit verhüllender Schleier übergezogen wird, zeigt Leibls

auf der Pariser Weltausstellung die Ehre der deutschen Kunst gerettet. Dort ging es in den Besitz eines amerikanischen, in Paris lebenden Sammlers, William Stewart, über. Nach dessen Tod in New-York verauktioniert, kam es in die Hände eines französischen Händlers, von dem es der gegenwärtige Besitzer erwarb. Julius Mayr hat in seiner wohlthuend schlichten Leiblbiographie, die er als treuer Weidgenosse ohne alle künstlerisch fachmännische Prätentionen geschrieben, die Ge-

schichte des Bildes erzählt und dabei erwähnt, dass der übrigens auch nicht von dem Autor herrührende Titel „die Dorfpolitiker“ nicht einmal richtig wäre. Aus einem Briefe Leibls an seine Mutter ginge hervor, dass das Papier, das der eine der Bauern in der Hand hält und dem sich das gespannte Interesse der anderen zuwendet, kein Zeitungsblatt sondern ein — dem bäuerlichen Interessenkreis jedenfalls näherstehendes — altes Kataster sei.

wärts kommenden Lichtes, das voll auf den Schädel fällt und nur die Höhen des Gesichtes streift. Gerade aus demselben Jahre 1855 besitzen wir eine Gruppe von männlichen Studienköpfen, die offenbar um desselben Beleuchtungsproblems willen gemalt wurden. Vielleicht hat ihn das Bild mit der Huldigung der schlesischen Stände dazu angeregt, das er damals in Arbeit hatte und auf dessen rechter Seite sich in der That Köpfe unter ähnlichem Lichteinfall finden. Koloristische Reize sind in der fast monochrom gehaltenen Studie nicht angestrebt und der gequälte Farbenauftrag macht es verständlich, warum die Berliner seiner Zeit (auch die Künstler unter ihnen), die von der eleganten mühelosen Technik der Krügerschen Porträts verwöhnt waren, von Menzels Ölmalerei nichts wissen wollten.



ADOLF MENZEL, DER SCHIFFAHRTSKANAL

Keine ebenso hervorragende Rolle in dem Werke ihres Meisters spielen die Menzels der Sammlung Arnhold. Aus dem April 1855 datiert das lebensgrosse Brustbild der alten Botenfrau. Es ist die früheste dieser Arbeiten und auch seine bedeutendste. Trefflich ist die Charakteristik des klugen Kopfes mit den scharfblickenden Augen und den eingekniffenen Lippen. Doch ist das gewissermassen nur die Zugabe; was Menzel hauptsächlich interessierte war der Effekt des steilen, etwas von rück-

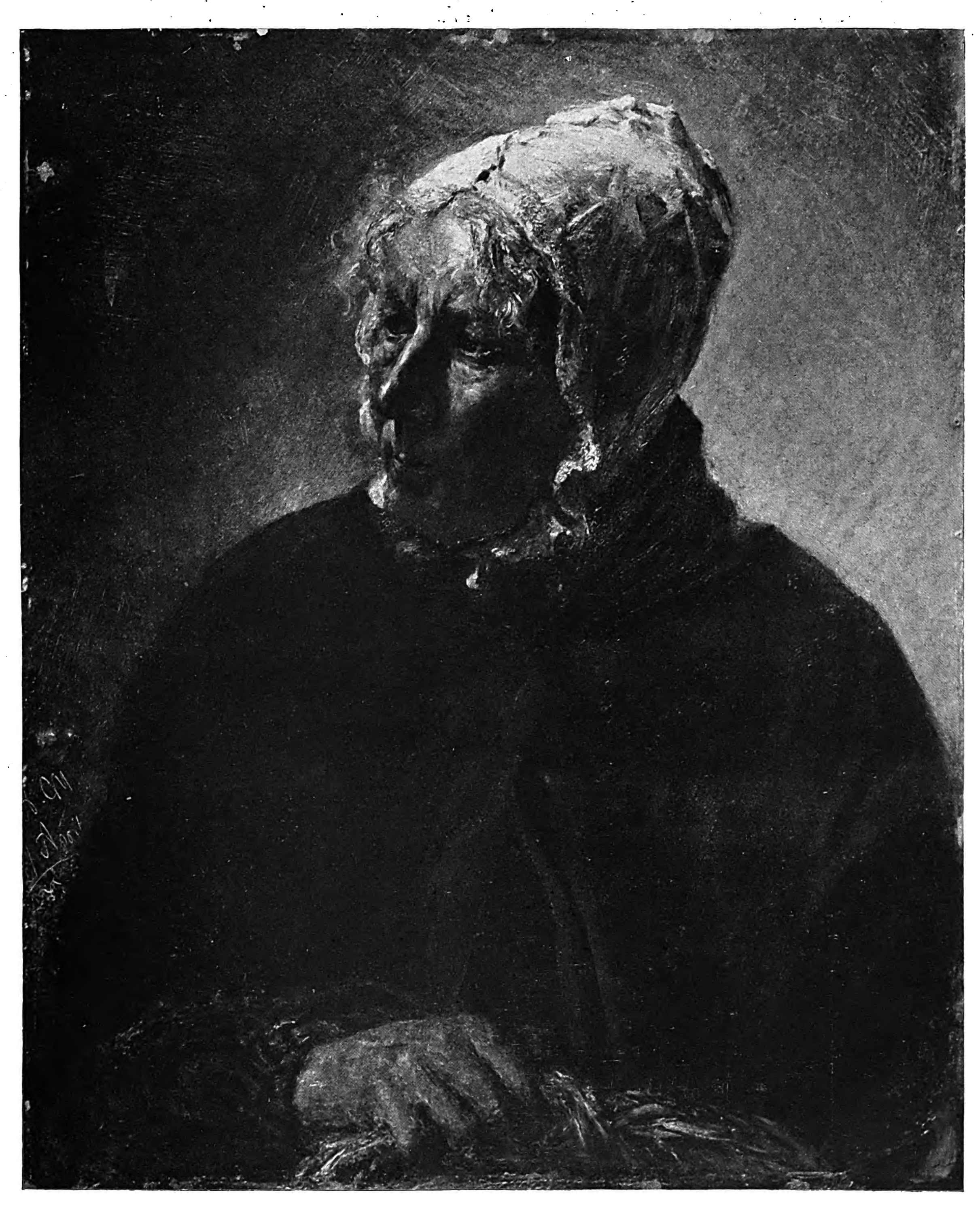
Eine Reihe von Guaschen zeigt des Meisters Wandlung von einer lebendigen, die malerischen Werte schlicht erfassenden Naturanschauung (der



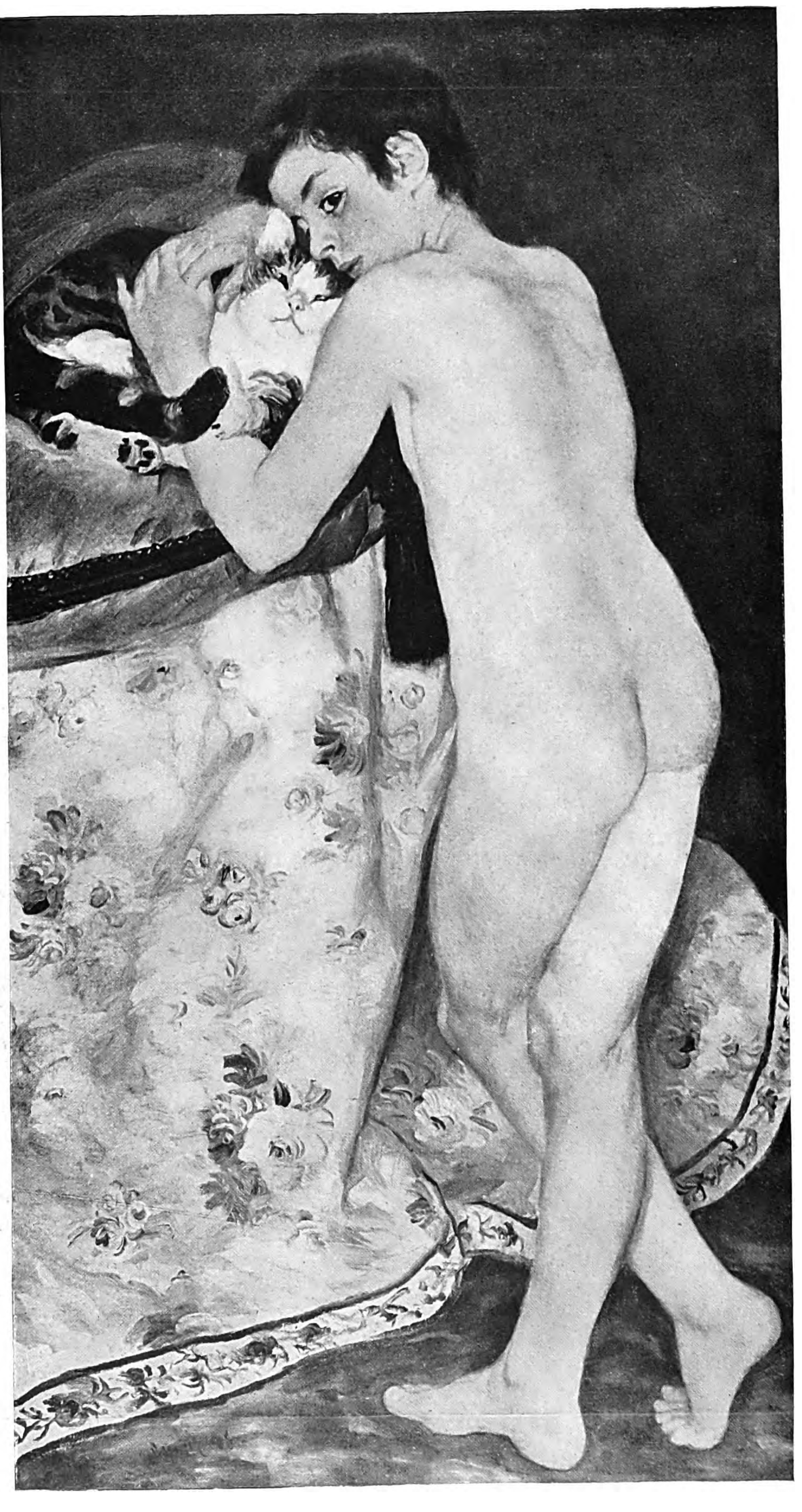
ADOLF MENZEL, FEINBÄCKEREI IN KISSINGEN — MIT GENEHMIGUNG VON ERNST KEILS NACHFL., LEIPZIG

Schiffahrtskanal aus den sechziger Jahren, der Zeit der badenden Jungen), über einen etwas gesuchten Kolorismus (aus dem japanischen Dorf, 1885) zu den krausen mit witzigem Detail überladenen Schilderungen aus dem modernen Bade- und Reiseleben, in dessen buntem Treiben er aber eine künstlerische Synthese nicht sucht (Feinbäckerei in Kissingen 1893). Der Besuch im Walzwerk (1900) eine kleine Guasche die ebenso pointenlos in der Erzählung wie in der Malerei ist, gehört zu den letzten müden Altersprodukten Menzels.

Man hat zuweilen Liebermann als Fortsetzer der Menzel'schen Kunst bezeichnet. Das ist falsch wenn damit gesagt werden soll, dass Jener da fortsetzte wo Dieser aufhörte. Aber richtig ist, dass Liebermann deutliche Anregungen von Menzel empfangen hat. Es wäre in der That wunderbar gewesen, wenn ein Künstler, der mit wacher Empfänglichkeit in Berlin an der Arbeit ist, von der stärksten Begabung der Berliner Kunst unberührt geblieben wäre. Diese Berührung fällt in den Beginn der achtziger Jahre. Nur hat sich von da ab die Kunst der Beiden in diametral entgegengesetzter Weise entwickelt. Bei dem Einen führt sie zu einer Vervielfältigung der äusseren Motive, bei dem andern zur Konzentrierung auf den wesentlichsten Ausdruck — inhaltlich wie malerisch. Die Richtung nach der Liebermanns Kunst drängt ist schon deutlich erkennbar in dem frühesten Bild, das die Sammlung Arnhold von ihm besitzt, dem berühmten Altmännerhaus von 1880. Man vergleiche nur damit die gleichzeitig entstandene Prozession in Gastein von Menzel mit den zugespitzten Antithesen in dem Bericht des geistreichen Beobachters. Liebermann verzichtet auf jede Erzählung zu Gunsten der Darstellung; wie sehr, wird Einem klar, wenn man sich Leibls „Dorfpolitiker" erinnert, wo in dem Katasterblatt wenigstens noch das Rudiment einer Anekdote enthalten ist. Dabei ist das Bild mit seinem in lichtem Grün schimmernden Laubwerk, den gleitenden Sonnenflecken und durchleuchteten Schatten keineswegs bloss das Virtuosenstück des Pleinairismus, als welches es auf der Münchener Ausstellung von 1880 bewundert wurde. Trotz des verhältnismässig kleinen Massstabes und der breiten Malweise finden sich da etwa ein Dutzend alter Männerköpfe von einer Intensität der Charakteristik, die zwar nicht ein einzelnes Geschehnis, aber das Geschehnis eines ganzen Lebens illustriert. Es kündigt sich da bereits jene Ausdrucksenergie an, mit der so viele Porträts aus Liebermanns späterer Zeit geladen sind.



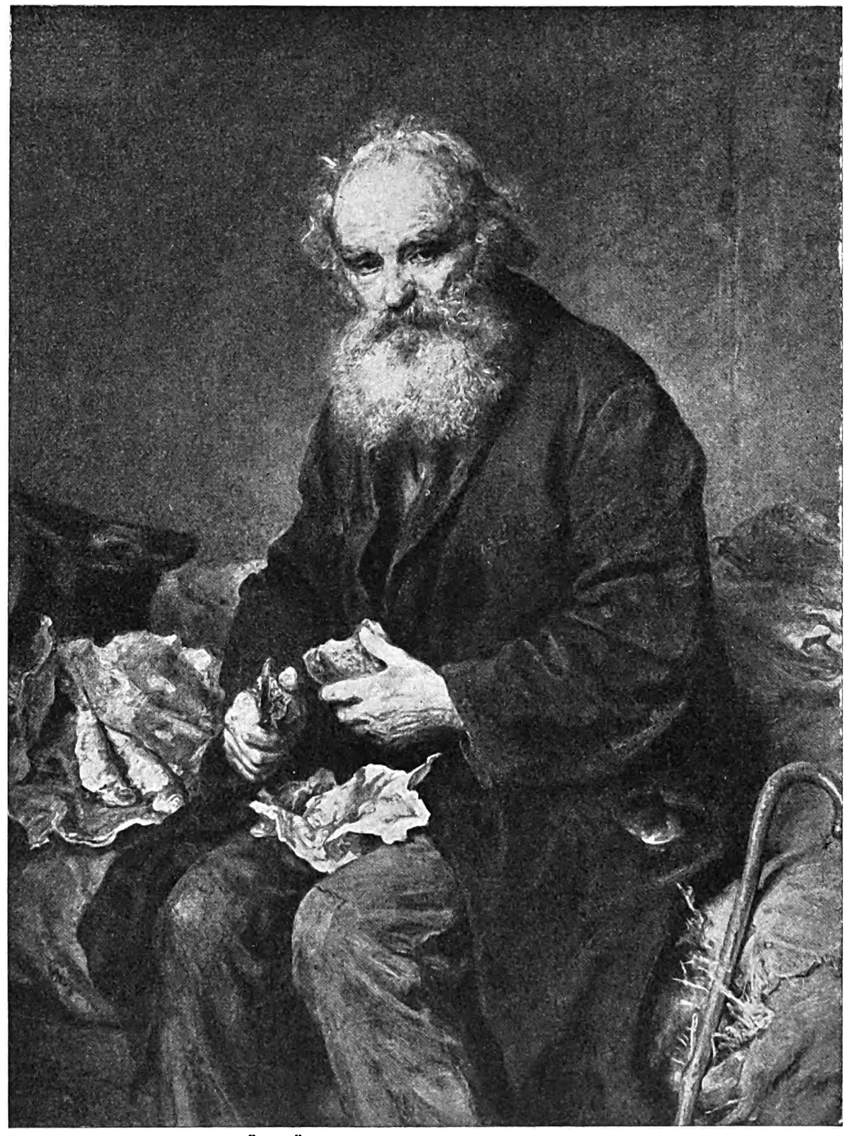
A. MENZEL, ALTE FRAU



RENOIR, KNABE UND KATZE

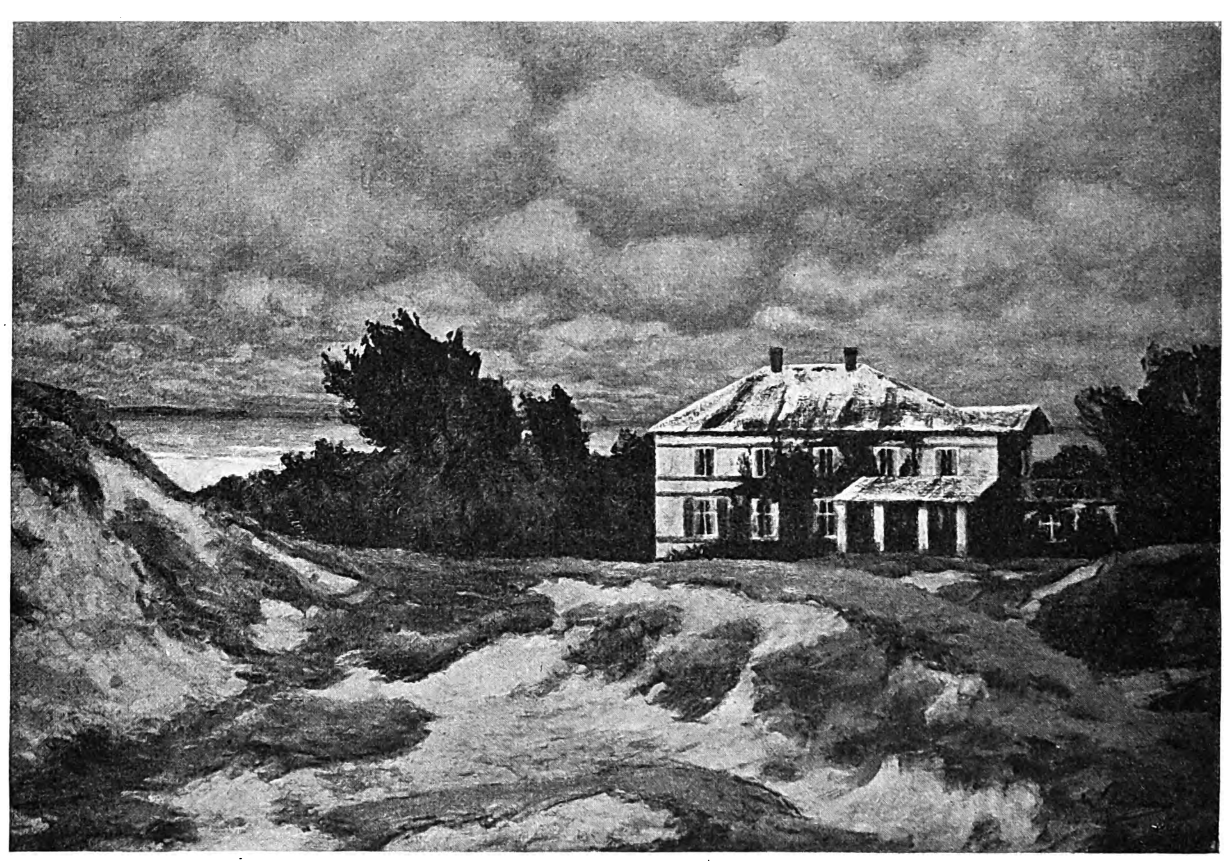
So stark wie hier hat übrigens Liebermann später nie mehr das Bildnismässige in seinen Staffagefiguren betont. Auf der „Bleiche" (von 1882) tritt das Figürliche ganz zurück, sie ist wesentlich Landschaftsbild. Aber auch das luminaristische Experiment des „Altmännerhauses" ist dem ruhigen Licht eines bedeckten Tages gewichen. Gar verglichen mit den jubelnden Farbenklängen gleichzeitiger Pleinairbilder Manets wirkt die Bleiche still und g au. Man denkt eher an den gedämpften Koloris- ıus Bastien-Lepages, mit dem dieser das gefährliche ʼleinair zu popularisieren versuchte. Doch ist das Bild in seiner Harmonie grauer und grüner Töne von grosser Schönheit und verrät in dem charakteristischen Formenreichtum der Baumgerippe eine ungewöhnliche zeichnerische Sicherheit.

Genau ein Jahrzehnt nach dem Altmännerhaus hat Liebermann das weibliche Gegenstück dazu, den Garten des Stevensstiftes in Leyden gemalt. Die Wandlung, die sich vollzogen hat, ist sehr auffallend. Es ist, um es mit einem Schlagworte zu bezeichnen, die Wandlung zum Impressionismus. Wie in dem früheren Bilde die ausführlich detaillierten alten Männer unter Freilichteffekte gesetzt wurden, das hat noch etwas Stilloses. Man wird das Gefühl nicht los, dass hier zwei verschiedene Ausdrucksweisen, eine ererbte und eine angelernte, nur äusserlich verknüpft sind. Ein ähnlicher Zwiespalt findet sich in Frankreich bei den führenden Geistern der neuen Bewegung nicht. Dort sind die frühesten Pleinairbilder auch gleichzeitig impressionistisch. Denn das Pleinair war diesen Meistern nicht ein Beleuchtungsproblem wie irgend ein anderes, sondern der Ausdruck eines neuen Verhältnisses zur Natur. Als solcher tritt es auch sofort mit der Sicherheit eines notwendigen Ereignisses auf und zeigt gleich im Anfang die Grundlinien der künftigen Entwicklung. Diese Entwicklung besteht nur in der Bereicherung und Verfeinerung der Ausdrucksmittel einer im Prinzip feststehenden Anschauung. Die deutschen Nachfolger des Impressionismus hatten sich aber zunächst bloss die Ausdrucksmittel angeeignet, ohne die Anschauung zu besitzen, die deren notwendige Voraussetzung ist. Daher noch das Schwankende und Inkonsequente bei der Verwendung dieser Mittel, die einen Inhalt wiederzugeben suchen, für den sie nicht geschaffen wurden. Es ist bezeichnend, dass selbst ein so scharfsichtiger Beobachter wie Liebermann, der früher und stärker als seine Landsleute von der neuen Bewegung er-



LUDWIG KNAUS, BEIM FRÜHSTÜCK

griffen wurde, sich nur schrittweise an die letzten Konsequenzen heranführen liess. Doch lag etwas in der Art seiner Begabung, das ihn verhinderte, sich mit Haut und Haaren dem Impressionismus zu verschreiben. Es ist sein formales Empfinden und damit zusammenhängend sein ausgesprochenes Raumgefühl. Die impressionistische Raumgestaltung bedient sich weniger linearer als koloristischer Hilfsmittel. Sie beruht vor allem auf einem äusserst differenzierten Empfinden für die verschiedenen trag ist viel breiter und offener, die Farbe reicher und klangvoller, alles Detail zu Gunsten der grossen einheitlichen Wirkung weit mehr zurückgedrängt, als im Altmännerhaus. In Beziehung auf die perspektivische Anordnung sind sich die beiden Bilder aber ausserordentlich verwandt. Auf dem älteren ist es die Flucht der Bäume, deren Richtung durch die hintereinander gereihten Männer wiederholt und verstärkt wird, die in die Tiefe führt. Diese Funktion übernimmt auf dem späteren Bilde die



WALTER LEISTIKOW, LANDHAUS AM MEER

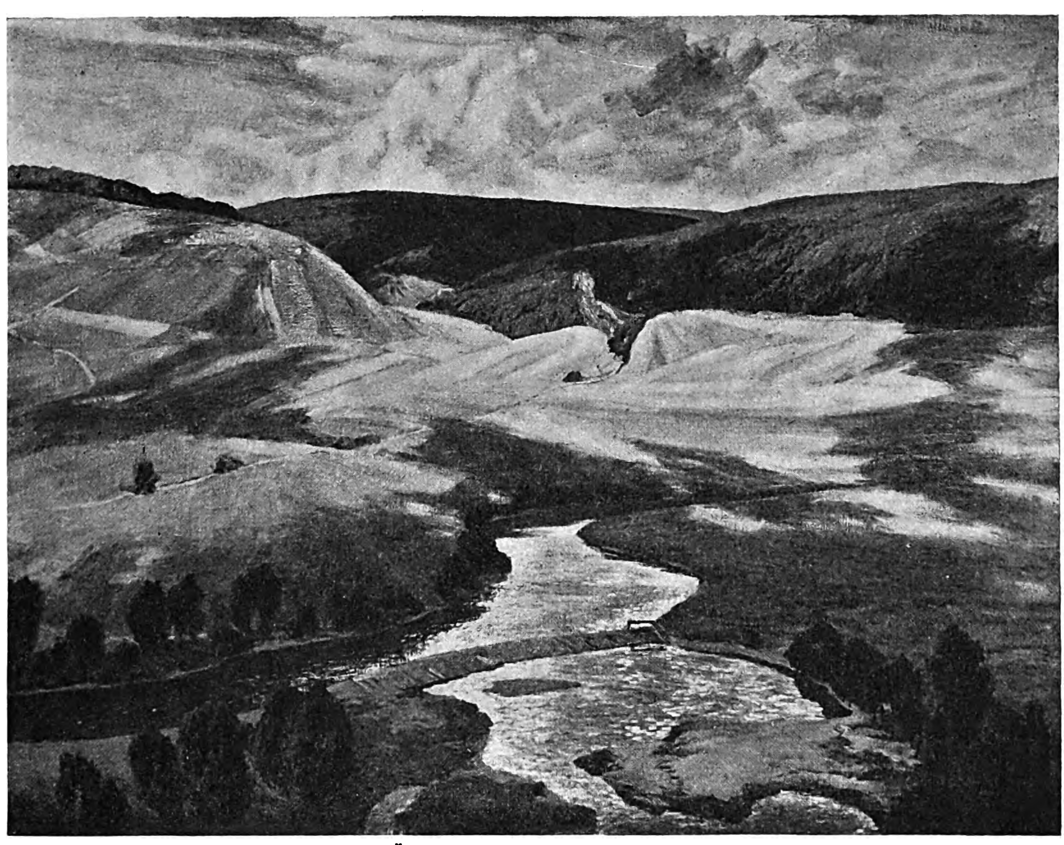
Tonwerte naher und ferner Farben. So stark und persönlich aber die Farbe Liebermanns ist, es fehlt ihr die Geschmeidigkeit, die den feinsten Nuancen der Luftperspektive gerecht werden könnte. Er erreicht seine überraschenden Raumwirkungen im wesentlichen auf zeichnerischem Wege. Man weiss welch suggestive Kraft für die Tiefenillusion schon seinem Bleistift- oder Kreidestrich auf dem weissen Papier innewohnt. Wie sehr er sich bei übrigens impressionistisch gemalten Bildern auf die linearen Mittel der Raumerklärung stützt, beweist deutlich das Leydener „Stevensstift". Der Farbenauf-

Hauswand mit den rasch sich verkürzenden weissen Fensterrahmen. Weit weniger schematisch wirken hier die sitzenden und stehenden Frauen aber noch deutlicher als raumbildende Faktoren, da ihnen das gegenständliche Interesse fehlt, das den alten Männern die porträtmässige Durchbildung verleiht. Dem gleichen Zweck dient das lichte Rot der Ziegeldächer im Hintergrund, der stärksten Farbe des ganzen Bildes. Welch ordnender Geist hier gewaltet und die reinen Zufälligkeiten des Naturvorbildes zu einer klaren Raumvorstellung organisiert hat, wird erst Der ganz gewahr, der mit

eigenen Augen die Baum- und Blumenwildnis im Gärtchen des Stevensstiftes zu Leyden geschaut hat und sich ausmalt, wie anders Renoir oder Monet auf solche Reize reagiert hätten.

Wie Liebermann auf der Bleiche die ausgebreiteten Linnen, so verwendet er auf der Papageienallee (von 1904) die Sonnenflecken zur Gliederung des Bodens im Sinne der Tiefenwirkung neben andern weniger in die Augen fallenden Mitteln. Freilich ist mit der Konstatierung solcher Hülfen für die Erkenntnis der

Gleich Uhde, der in seinem Entwicklungsgang so viel Verwandtschaft mit Liebermann hat, zeigt sich als ein von formalen Erwägungen viel weniger bestimmtes Talent. Seine Bilder erreichen daher auch selten diejenige dekorative Wirkung, die auf der klaren Disposition der raumbildenden Elemente beruht. Es sind andre Qualitäten, die seinem Schaffen einen so besonderen Rang innerhalb der deutschen Produktion sichern. Zu den Werken, die für Uhdes Stellung typisch sind, zählt das früheste Bild, das die Sammlung Arnhold von ihm besitzt,



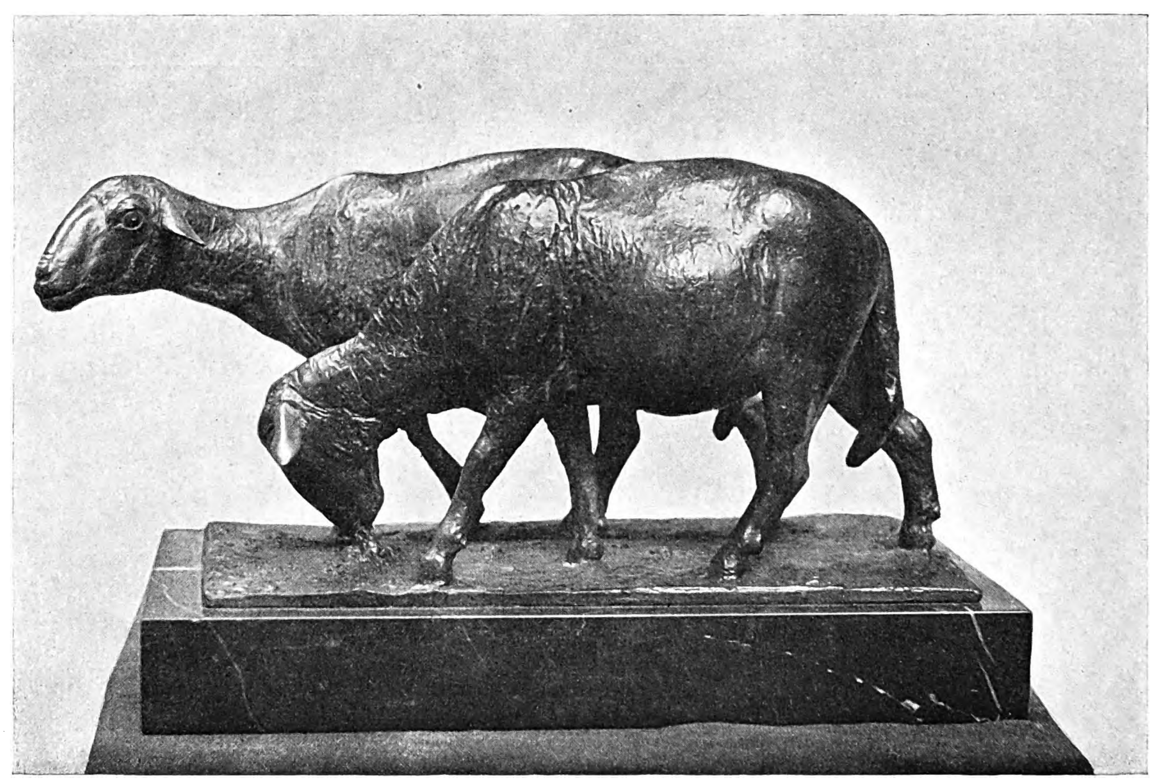
WALTER LEISTIKOW, LANDSCHAFT IN THÜRINGEN

Eigenart eines Meisters nicht allzuviel gewonnen. Sie stehen ebenso der geringeren Begabung zu Gebote und sichere Linienperspektive, und richtige Valeurs brauchen noch nicht über die konventionelle Ausdrucksweise akademischer Bilder hinauszuführen. Immerhin geben sie da, wo sie in so scharfer Prägung auftreten, wenigstens über die allgemeine Disposition einer künstlerischen Begabung Aufschluss, mag auch die persönlichste Form ihrer Anwendung kaum mehr in Worte zu fassen und wie der geheimste Antrieb des schöpferischen Genius nur mehr der Empfindung zugänglich sein.

nicht. In einem Jahrzehnt mannigfacher Stilschwankungen entstanden ist die Frohnleichnamsprozession von 1887 wohl das einzige Bild des Müncheners, in dem Reminiszenzen an Menzel lebendig werden. Man möchte an den Blick auf die Linden und die wehenden Fahnen der „Abreise König Wilhelms zur Armee" denken, noch eher als an die bloss im Motiv verwandte Gasteiner Prozession. Über die allgemeinste Erscheinung geht freilich die Ähnlichkeit nicht hinaus. Menzel würde es gewiss verschmäht haben, den Beschauer durch die liebliche Gruppe weissgekleideter blumenge-

schmückter Kinder zu bestechen. Aber sicher würde er nicht versäumt haben, den plötzlich über die Herrlichkeit niedergehenden Sprühregen zu lebendigeren und drastischeren Situationen auszunützen, als es hier durch die beiden ohne Temperament sich öffnenden Regenschirme geschieht. Immerhin mutet das was von Menzelscher Beobachtungskühle gegenüber einer kirchlichen Zeremonie noch übrig bleibt, fremdartig genug an, innerhalb von Gefühl und Stimmung beschwerter religiöser Gemälde wie sie Uhde unmittelbar vor und nachher geschaffen hat.

(FORTSETZUNG FOLGT)



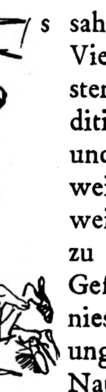
AUGUST GAUL, SCHAFGRUPPE, BRONZE



TITELBLATT ZUM „ALI BABA“, DETAIL

SLEVOGT

ALS ILLUSTRATOR



Es sahen sich beim Tode Menzels Viele nach der Schule dieses Meisters um und nach lebendigen Traditionskräften in seiner Kunst; und oft kam es zu harten Urteilen, weil ein bedeutend in die Zukunft weisender Einfluss nicht gleich zu erkennen war. Man fand im Gefolge dieses wunderlichen Genies nur die Fritz Werner-Begabungen und Anton von Werner Naturen. Heute erst beginnt es sich zu zeigen, dass Menzels Eigenart zwar nicht unmittelbar schulbildend war und nicht Einfluss zu üben vermochte wie die Leibls oder Manets, dass der Künstler auf Umwegen aber doch bedeutend auf den Entwicklungsgedanken der modernen deutschen Kunst wirkt. Die Ursachen dieser indirekten Wirkung sind leicht einzusehen. Wer das Lebendige der Menzelschen Kunst fortsetzen will, oder besser: wer berufen ist, es fortzusetzen, der hat vorher, in der Schule der besten modernen Kunst, alle die Irrtümer zu überwinden, die Menzels Talent okkupierten und derentwegen die Akademiker den Überragenden so laut als Genossen reklamieren. So hat Liebermann gehandelt, der uns immer deutlicher als der designierte Nachfolger des Malers Menzel erscheint. Und so hat auch Slevogt getan, dem sich das Illustratorengenie Menzels scheinbar natürlich nun vererbt.

Als Slevogt aus München nach Berlin kam, wäre es noch Willkür gewesen, seinen Namen neben



TUSCHZEICHNUNG ZUM „ALI BABA"

dem Menzels zu nennen. Freilich war Slevogt früh schon beeinflusst von seinem in München bestimmend auftretenden Lehrer Wilhelm Diez; und dieser hing seinerseits, vor allem als Zeichner, unmittelbar mit Menzel zusammen. Zu unmittelbar aber. Denn in vielen seiner Zeichnungen mutet er geradezu wie ein sehr geschickter aber manirierter Nachahmer des preussischen Tausendkünstlers an. Er konnte seinem Schüler so wenig das eigentlich Lebendige in Menzels Graphik weisen, wie er seine historische Romantik durch grosse Temperamentsform im höheren Sinne zu legitimieren vermochte. Um Slevogt den Weg zur Nachfolge Menzels zu ebenen, dazu war Liebermann besser geeignet. Ihm verdankt nicht



nur der Maler Slevogt viel; auch dem Zeichner hat der Berliner Führer den Weg zu verdeckten Quellen gewiesen. Das ist keine Verkleinerung für das Talent Slevogts, sondern der Beweis dafür, dass es ein natürliches Gewächs der Zeit ist. Als Persönlichkeit ist Slevogt von Liebermann sehr verschieden und er wird es täglich mehr. Was ein Künstler wie er vom Kunstgenossen lernt, ist auch nichts Persönliches, ist nicht Temperament, Gefühlskraft, Beobachtungsgabe oder Energie; es ist vielmehr etwas Über-erziehung zum Wesentlichen die Münchener Jugendromantik so zu vertiefen gewusst, dass sie nun den Kunstbezirk zu betreten vermag, wo das unsterbliche Temperament Delacroix' herrscht. Eine seltsame Konstellation auf den ersten Blick. Und doch steht der Dualismus von Charakteristik und Phantastik, von Naturalismus und Romantik dem Wesen des Illustrators Slevogt natürlich an; ja, es ist ihm kein Dualismus, sondern eine Einheit, ist das ihm eingeborene Wesen selbst. Slevogts Zeichnertalent ist —



LITHOGRAPHIE ZUM „SINDBAD"

persönliches, der Blick für das Unausweichliche innerer Zusammenhänge, die Bekräftigung eingeborener, erst halb bewusster Instinkte.

Wie Slevogt auf Umwegen mit den Traditionen Menzels verbunden worden ist, so ist er auch durch die Lehren moderner Kunst um so fester nur mit Rembrandt verknüpft worden, zu dem ihm früh ein Instinkt zog und in dessen Wunderspiegeln er so manche Seite des eigenen Wesens dann kennen gelernt hat. Zugleich hat Slevogt in seiner Selbst-

eine Seltenheit in diesen Zeiten der Arbeitsteilung auch in der Kunst! — eine Ganzheit mit zwei Polen.

So lassen denn Umschlagzeichnungen, wie die zum „Ali Baba" oder zum „Sindbad" an jenen Menzel denken, der sich auf Adressen und Diplomen der Fülle seiner Einfälle freute und sich seinem Esprit und der Lust am ornamentalen Spiel im Bewusstsein seines Riesenkönnens phantastisch fast hingab. Nur weist Slevogts gestaltenreicher Stil durch Menzels übergrossen und immer etwas

philisterhaften Motivenreichtum weiter hinab, bis zu dem tiefsinnigeren Spiel des genialen Griffels, der Kaiser Maximilians Gebetbuch zu einer Wunderwelt mystischen Humors und poetischer Zierlichkeit gemacht hat. Daneben giebt es von Slevogt Lithographien zur Ilias, deren nervöses Heroentum und improvisatorische Schwungkraft oft an Delacroix und hier und da sogar an die magistrale Handschrift Rubens' denken lässt. Man begegnet Zeichnungen, aus denen mit rembrandtischen Lauten eine germanisch märchenselige Erzählungsfreude spricht und dann wieder anderen, in denen man noch die Unfreiheiten Münchener Ateliertraditionen erkennt. Es giebt starke Konzentrationen und leere Stellen, reizend belebte Weichheiten und tote Schwärzen. Man findet geistreiche Schwarz-Weisswirkungen neben unendlich temperamentvoller Farbigkeit, sieht die „Griffonagen" Menzels neben einem malerisch breiten Zeichenstil, erfreut sich der Accente raumbeherrschenden Geschmacks und der die lebenden Punkte betonenden Nuancen impressionistischer Vereinfachung. Trotzdem ist diese Illustrationskunst immer doch ein geschlossenes Ganzes, das Werk einer kräftigen in sich geschlossenen Persönlichkeit.



LITHOGRAPHIE ZUM „SINDBAD"

Als ein Schüler moderner impressionistischer Kunst konnte Slevogt nicht leicht den Fehlern verfallen, von denen Menzel sich nur zeitweise befreite: den Handwerkerfehlern zu grosser Gegenständlichkeit, erzählender Ausführlichkeit und wissenschaftlicher Genauigkeit. Slevogt giebt sich rückhaltlos Dem hin, was Menzel für eine Sünde wider die Kunst hielt und was doch den grossen Illustrator macht: der Lust an der poetischen Improvisation, dem lebendigen Impuls des Augenblicks, der in bedeutenden Notizen den Extrakt einer Situation, eines Eindrucks wie gelegentlich darbietet. Menzel war als Illustrator zu sehr Berufsmensch, darum fühlte er sich oft zu sehr als subalterner Diener des Textes. Im Gegensatz zu ihm sucht Slevogt in richtiger Erkenntnis immer nur einen fernen ewigen Reflex zeitlicher Geschehnisse zu geben. Freilich geht er in seiner Unabhängigkeit zuweilen dann ebenso zu weit, wie Menzel es als Dienender tat. Er wird oft zu



LITHOGRAPHIE ZUM „SINDBAD“

skizzenhaft, wo Menzel zu genau war; er ist zu wenig typographisch denkender Handwerker, wo Jener es zuviel war. So kommt es, dass der Moderne die übertriebene menzelsche Gewissenhaftigkeit und Gelehrtenhaftigkeit vollständig besiegt, dass seine Gelegenheitskunst jener Jugendgenialität aber, die sich in den Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen so frei und leicht entfaltet hat, nur selten gewachsen ist. Menzel hatte zuviel Geduld, Slevogt hat zu wenig; Jener verdarb sich oft die Unmittelbarkeit durch ein zu eingehendes Detailstudium (man lese nach, was er G. Schadow auf den Vorwurf ungenügenden Studiums erwiderte. Kunst und Künstler Jahrgang VI Heft 1), Slevogt aber verzichtet zu sehr auf diese Krücken der Inspiration. Bei dem Modernen findet man im ganzen mehr Ausdruck, Temperament und Unmittelbarkeit; aber auch mehr Willkür. Slevogts Genre ist grösser und bedeutender als das Menzels; aber innerhalb seines kleineren Genres ist Menzel in seinen besten Arbeiten grösser.

Aus Slevogts Arbeitsweise erklärt es sich, dass er den Text zu sehr als Quantité négligeable behandelt. Es kommt hinzu, dass sich die Verleger in lobenswertem Eifer bemühen, dem seltenen Talent um jeden Preis Arbeitsgelegenheiten zu schaffen. Der Text wird in doppelter Weise zum Vorwand in diesen Bilderbüchern für grosse Leute mit erzogenem Kunsturteil. Und das ist der Grund, dass den kostbaren Ausgaben die letzte typographische Einheit fehlt. Diese kann nicht erzielt werden, weil Slevogt seine Zeichnungen im Atelier



LITHOGRAPHIE ZUM „SINDBAD“

wie lauter kleine Selbständigkeiten behandelt und nicht jede einzelne im Verhältnis zum vorhandenen Raum und zum ganzen Seitenbild entwirft. Aber wer weiss, ob die Frische und Ursprünglichkeit den Slevogtschen Illustrationen erhalten würden, wenn der Künstler zu strengerer typographischer Hand- und Natur gewonnen. Sein Ornament ist ebenso frei von den bald unerträglichen Biedermeiermotiven wie von allen Simplizissimusmanieren. Nie begegnet man historischen Dekorationsformen und doch ist alles schmückend und arabeskenhaft gegeben. Seit den grossen Meistern der deutschen



TUSCHZEICHNUNG ZUM „ALI BABA“

werklichkeit angehalten würde. Was seine Arbeiten jetzt genussvoll macht ist gerade, dass sie allem Kunstgewerblichen fernstehen. Heute riecht ja alle Illustration mehr oder weniger in fataler Weise nach altem oder neuem Kunstgewerbe. Bei Slevogt ist aber jeder Strich unkonventionell, ist erlebt und vom anschauenden Gefühl unmittelbar aus Leben Renaissance hat niemand künstlerischer und lebendiger die menschliche Figur mit der Schrift zu verbinden verstanden, wie es zum Beispiel auf dem Umschlag des Ali Baba geschehen ist. Vor dieser romantisch grenzenlosen Kunst, die in keiner Linie französisch oder englisch ist, wäre es am Platze mit Recht das Wort von deutscher Kunst auszusprechen.



MAX SLEVOGT, ALADIN, AQUARELL

Was für die Werdandideutschen natürlich Grunds genug ist, Slevogts Kunst „abzulehnen“.

Eine Fülle von Gestalt tritt uns aus den Büchern entgegen. Klingers intellektuell erstarrte Illustrationsphantasie erscheint psychologisch erwacht und in lebendigen Fluss geraten zu sein. Es herrscht kein Schema, keine Form strenger Symmetrie, und darum fehlt dann freilich auch die sichtbare Architektonik; doch gehorchen die Massen im Raum darum nicht weniger einem unsichtbaren Architekturgesetz. Mit eigenwilliger Originalität und in malerischer Ungebundenheit fliessen die Einfälle aufs Papier, wenn Slevogt sich des Abends, wie zur Erholung, seiner Illustrationslust hingiebt. Er poetisiert mit sich selbst über Welt und Leben, thut es mit geistreicher Launigkeit und trotziger Energie; mit einer männlich herben Grazie gestaltet er seine sich drängenden Vorstellungen, mit einem das Groteske liebenden Humor und mit Empfindungen, worin vulkanische Heftigkeit gewittert. Was ihm fehlt ist liebenswürdige Heiterkeit. Darum wird er nicht populär. In seinem Witz ist eine leise Lust am Grausamen, in seinem Scherz ist Härte und in seiner Naivität Rücksichtslosigkeit. Seine Schönheit liebt barocke Fülle und reiche Bewegtheit und in seiner Überkraft ist viel Nervöses. Slevogts Griffel umschreibt gerne das Elementarische, doch ist im Willen zum Gigantischen immer auch Burschikoses. Die Männer giebt dieser Künstler am liebsten in lümmelhaft brutalen Erscheinungen, die Frauen haben alle etwas hysterisch Megärisches. Ein Element ungebändigter Wildheit lebt in diesem Mann; etwas Bitteres und selbst Finsteres ist in ihm und er hat dem Leben gegenüber das tiefe Misstrauen des Modernen. Aber in seiner Kunst wird ihm Befreiung und der Verschlossene steht als ein Humorist vor uns; der Lebensdeuter wird zum Tänzer, die trübe Laune wird zum Quell fröhlichen Reichtums. Slevogt hat lebhafte, kräftige Gedanken und ist „inwendig voller Gestalt“. Voll schöner Gestalt. Unter den skurrilen Gebärden seiner Menschen regt sich oft ein antikisch harmonisches Körperspiel und was moderne Realistik scheint ist nur das Gewand eines strengen Stilbewusstseins. Im einzelnen ist die Absicht nicht immer erreicht. Slevogt ist kein Meister der Konstruktion und lässt es im Auswendigzeichnen hier und da beim Ungefähr bewenden. Aber das zur Produktivität gereizte Auge übersicht



FEDERZEICHNUNG ZUM „RÜBEZAHL“



FEDERZEICHNUNG ZUM „RÜBEZAHL“



FEDERZEICHNUNG ZUM „RÜBEZAHL“

das Unzulängliche, weil das Ganze „richtig“ ist, weil eine Atmosphäre geschaffen ist, worin die Dinge wie mit Notwendigkeit leben.

Am liebsten sucht Slevogt seiner modern naturalisierten Phantastik im Orient, im alten Märchen- und Sagengebiet die Motive. Es giebt von ihm Illustrationen zum „Ali Baba“, zum „Sindbad“, zum „Rübezahl“ (noch unediert), zur „Ilias“ und eine illustrierte Indianergeschichte. Der Stil ist in allen diesen Büchern im wesentlichen derselbe. Griechen, Orientalen und Indianer sehen einander recht ähnlich, denn sie alle sind Menschen einer Phantasie. „Was er (in den Lithographien zur Ilias) macht“, schrieb Julius Elias vor einigen Monaten an dieser Stelle, „ist eigentlich unhomerisch, ungriechisch. Ist ungelehrt, also antimenzelisch. Small latin and less greak. Goethe sagte von Shakespeares „Julius Cäsar“: „das sind nicht Römer, sondern verkappte Engländer, aber weil es Menschen sind, so können es auch wohl Römer sein.“ Preller hat Griechen geschaffen — mit akademischem Frommsinn, mit der schönen Linie, die allen Erdenstoff vergeistigt und jede Hässlichkeit und jede Grausamkeit des Gefühls veredelt. Slevogts Rebellentalent kennt nur den wahren Geist des Lebens. Er ist sich bewusst, dass jede Zeit ihre eigene Art hat, die Natur vergangener Kunstvisionen zu sehen und zu reproduzieren. Auf seine Art hat also auch Slevogt das Land der Griechen gesucht und gefunden; ist's kein Griechenland, so ist's doch ein Menschenland, in dem sich ein „kurzes, rühmliches“ Heldenleben in aufregendem Wirbel entrollt und vollendet.“

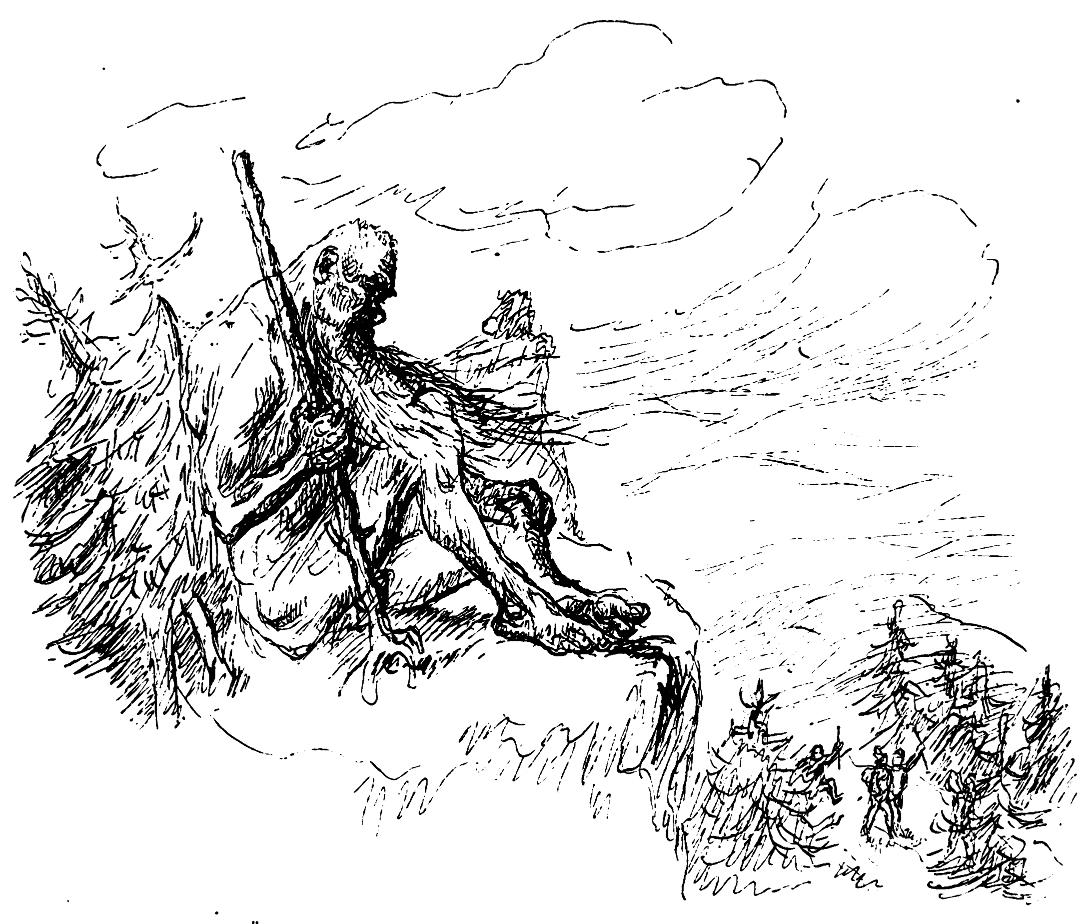
Wer sagte uns doch immer wieder, dass die moderne Kunst, als deren radikalster Jünger einer Slevogt gilt, der poetischen Erfindung, der gestalten-



LITHOGRAPHIE ZUR ILIAS, DIE SCHLACHT

den Phantasie unfähig sei! Dieses produktive Talent hohen Ranges straft solche akademischen Vorurteile doch Lügen und beweist mit überzeugender Klarheit, wie die neuen Anschauungslehren unentbehrlich waren, um wieder zu den Quellen der Tradition zu gelangen und einen Stil der Illustrationskunst möglich zu machen, der sich dem der besten deutschen Leistungen würdig an die Seite stellt, soweit man in der Geschichte auch zurückblickt. Slevogt wäre der Mann, den Deutschen einen Totentanz zu zeichnen, der alles in den Schatten stellt, was Rethel oder Klinger diesem Menschheitsmotiv abzuringen versucht haben. Denn in Slevogt ist wieder etwas von der Dämonie eines ursprünglichen Willensmenschen und eine Kraft poetischer Vorstellung, die aus dem Zentrum der Seele, nicht aus dem Gehirn stammt. Dieser Künstler gleicht selbst ein wenig seinem Sindbad, den es immer wieder ins Unerforschte trieb; und auch auf sein Streben passt das Wort des Dichters, womit der zwischen Höhen und Tiefen grausam umhergeworfene Sindbad sein Herz beruhigt:





FEDERZEICHNUNG ZUM RÜBEZAHL

„Hohe Stufen werden schwer erklommen.
Wer hoch steigt muss Tag und Nacht gebrauchen.
Wer sich Perlen wünscht, muss sie ertauchen,
wird nur so zu Gut und Ansehn kommen.

Doch wer, ohne stät danach zu streben,
Hoheit wünscht und Ansehn zu erlangen,
Der verliert in unerfülltem Hangen
Unbeschenkt und ungerühmt sein Leben."





CHRONIK

Berlin. — Mit einer umfassenden *Spitzweg-Ausstellung* leitete *Ed. Schulte* die Saison ein. Mit einer zu umfassenden. Denn man sah sich angesichts dieser zweihundert Bilder und Bildchen gezwungen, die gute Meinung, die man in der Jahrhundert-Ausstellung vor klug gewählten Werken, vor einem Bild hauptsächlich wie das „Damenbad in Dieppe" gefasst hatte, zu revidieren. Aus der Bildermenge bei Schulte kommt Einem nicht mehr so spontan die Fülle, die frische und freie Liebenswürdigkeit der Spitzwegschen Natur entgegen, sondern zuerst die Manier, das Schema, das Atelierhafte. Der Humor erscheint in dieser Anhäufung philiströser, und da sein Lächeln gar so unbewegt „gemütlich" ist, wird er etwas langweilig. Daneben kann man freilich nicht umhin, sich der feinen, liebevollen Handwerkskultur dieser Kunst ehrlich zu freuen und der geistvoll freigiebigen Selbstbeschränkung dieses dem Miniaturhaften sich selig hingebenden Bijoutiers von ganzem Herzen froh zu werden. —

Bei *Rudolph Lepke* findet vom 3.—7. November die Versteigerung der an italienischen Majoliken, deutschem Steinzeug, orientalischen Gläsern und altem Porzellan fast museumsartig reichen Hamburger Sammlung Hermann Emden statt. Die Sammlung ist eine der vollständigsten ihrer Art und enthält, neben manchem Gleichgültigen, sehr wertvolle und seltene Stücke. Vor allem ist die Abteilung der Porzellane reich an kleinen Meisterwerken aus Meissen, Berlin, Kopenhagen, Sèvres, Wien, England u. s. w. Wir bilden einige Arbeiten der Meissener Manufaktur ab. Die Ausstellung der Sammlung findet vom 31. Oktober bis zum 2. November statt. —

✵

Prag. — Dem Bericht über die Sommerausstellung *„Sechzig Jahre heimischer Kunst"* ist noch Einiges nachzutragen. Man darf der Schüler Prof. Pirners nicht vergessen, Friedrich Josef, jetzt in München tätig, und Kejmar. H. Ginzkey liebt schwere Vorwürfe. Das Temperabildnis des „heiligen Hyronimus", sowie das unter dem Eindrucke von Worpswede entstandene Landschaftsbild „Feierabend" lassen wohl eine impulsive Natur erkennen, aber man fühlt es dennoch, dass nicht viel Eigenes dabei ist. Da erscheint der leider zu früh

verstorbene Lud. Marold stärker und ursprünglicher. Sein Erbe scheint der jetzt in Paris lebende Dedina angetreten zu haben. In dieser eleganten Gesellschaft findet man auch einige vorzügliche Blätter von Emil Orlik und dem Märchenillustrator Schwaiger. Dann gibt es noch eine Menge Bilder der Pariser Schule. In dem graphischen Kabinet sind die bekannten deutschböhmischen Graphiker: Klemm, Thiemann, Wierer u. s. w. vertreten, die mit einfachen Farben grosse harmonische Effekte erzielen. Daneben sind noch die antiquierten Spielereien aus Richard Teschners Mappe zu erwähnen, der jetzt in Prag sehr hoch kommt.

✲

Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen von Julius Mayr. Verlag Bruno Cassirer.

Auf dieses charaktervolle Buch passen durchaus Goethes Worte: „Es trägt Verstand und rechter Sinn, mit wenig Kunst sich selber vor". Alles Berufsmässige fehlt diesem Buch, alles Literarische. Man spürt auf den ersten Seiten schon, dass nicht ein Schriftsteller spricht, der das Kunstmässige des Ausdrucks sucht, die architektonische Komposition des Ganzen und die wohlgepflegte Charakteristik des einzelnen Wortes, sondern ein Mann, der nur schreibt, weil es ihn drängt, sein grösstes Erlebnis zu schildern. Zum Lebensereignis wurde dem Landarzt aus Oberbayern die Begegnung und langjährige Freundschaft mit einem grossen, einsamen Künstler, mit Leibl. Er schreibt darüber, wie Laien wohl über ungeheure Erlebnisse anderer Art, über Reisen oder Kriege etwa geschrieben haben: mit der Frische eines vom Gegenstand ganz Erfüllten, mit der rastlosen Hingabe ehrlichster Liebe und Bewunderung, und mit der genauen Kenntnis der Erfahrung. Es giebt in unserer bücherreichen Zeit sehr wenige Bücher wie das von J. Mayr. Diesem Werk gegenüber wirken die meisten literarischen Thaten des Marktes wie Broschuren; denn dieses Leiblwerk macht ohne weiteres den Eindruck des Bleibenden. Es ist solide durch und durch, giebt zum ersten Mal absolut richtige Daten über Leibls Leben, ein wohl nahezu vollständiges Verzeichnis aller Arbeiten und ist in jeder Zeile wahr und offen. Der Verfasser macht gar nicht den Versuch, Leibls Kunst ästhetisch zu analysieren, ihre Traditionen, ihre Elemente und ihre Bedingtheiten aufzuzeigen; er schildert erzählend, fast im Ton eines Romans, den Ablauf dieses, nach aussen so einfachen und im Innern so reichen Lebens und hinterlässt beim Leser eine schöne und durchaus heilsame Rührung. Etwas wahrhaft Episches ist in dieser Darstellungsweise. Ganz erfüllt von seinem Gegenstand blickt Mayr nirgends darüber hinaus; aber niemals verfällt seine gerade Männlichkeit auch sentimentaler Übertriebenheit. Es fehlen durchaus diese fatalen literarischen Lobeshymnen vieler Biographien. Wie Mayr über Leibl, so schreibt man über seinen Bruder oder Vater: jedes Wort ein aufrichtiges Gefühl. Das giebt diesem Buch das Gepräge und macht es zu einer seltenen Erscheinung in unsern Tagen. Es kommt hinzu, dass die Ausstattung in der glücklichsten Weise dem Charakter dieser Schrift entspricht. Mit vornehmer Solidität, weit entfernt von allem Snobistischen, präsentiert sich der stattliche Band in einer schönen, lesbaren Frakturschrift. Der Umstand, dass Mayr auch mit Sperl, dem Intimsten Leibls, befreundet ist, hat nicht nur die wertvolle Genauigkeit des Bilderverzeichnisses ermöglicht, sondern es konnten auf Grund dieser Materialkenntnis auch eine Menge bisher unbekannter Bilder reproduziert werden. Die Sezession hat daraus ja Nutzen gezogen; ihre diesjährige Leiblausstellung wäre ohne dieses Buch unmöglich gewesen. Für die einzig wünschenswerte Art der Popularisierung Leibls wird Mayrs Buch Unübertreffliches leisten. Denn der Verfasser wird Liebe für seinen herrlichen Künstler zu wecken wissen, weil er selbst von Liebe zu ihm erfüllt ist. Es giebt noch andere Arten, gute Künstlerbiographieen zu schreiben; es giebt höhere Standpunkte als der ist, den Mayr einnimmt. Aber auf dem Standpunkt, den Anlage, Neigung und Schicksal dem Verfasser angewiesen haben, steht er fest, sicher und unbeirrbar, als ein Mann, dem der Beste noch mit Nutzen und innerer Bewegung zuhört. K. S.



MAX SLEVOGT, FEDERZEICHNUNG



TH. ROWLANDSON, HAHNENKAMPF — AUSGEST. BEI AMSLER UND RUTHARDT

THOMAS ROWLANDSON*

VON

JAN VETH

Vielleicht ist Rowlandson als Spötter des grossen Napoleon am meisten bekannt geworden und geblieben. Aber wenn uns auch die vielen Karikaturen von seiner Hand in der Eintönigkeit ihrer schroffen Tendenz auf die Dauer nur mässig interessieren, so bleibt es gewiss charakteristisch, dass Bonapartes wüthender Bestreiter, gerade auch durch das Eigentliche seiner nicht karikaturalen Zeichenkunst, wohl der ausgesprochenste Antagonist jenes starren Empirestils war, der einer ganzen Periode Gesetze vorschreiben konnte.

Allerdings war Rowlandson der geborene Gegensatz von Allem, was Gesetz oder Vorschrift oder nachweisliches Prinzip genannt werden kann. Während Jacques Louis David die strenge Linienführung des festgestellten Basreliefs diktieren konnte, lehnte sich Rowlandsons unruhige Zeichenkunst gegen jegliches nachweisbare System von Umrissen auf. Weder Vertikal noch Horizontal, noch irgend eine andere Richtungslinie, ist vorherrschend in seinen kaleidoskopischen Kompositionen; und wenn man sagen sollte, was darin eigentlich überwiegend ist, so müsste man es wohl das Vulkanische nennen.

Wie man in vielen Fällen einen Charakter am bequemsten kennzeichnen kann, indem man mit einem einzigen Wort den Gegensatz angiebt, so würde man bei Rowlandson als die Eigenschaft, der er in allem am fernsten bleibt, die Abgeschlossenheit nennen dürfen. Es geht eine stete Lebendigkeit durch all sein Zeichnen.

* Ausstellung bei Amsler & Ruthardt.



TH. ROWLANDSON, FISCHMARKT — AUSGEST. BEI AMSLER UND RUTHARDT

Hinter all der Lebhaftigkeit und dem Gewühl seiner Figuren, fühlt man auch noch das weite Land oder das ferne Meer. Und morgen — das fühlt man — wird dieser Wanderer durchs Leben, der heute hier eine Sache so wacker anschaut, wieder anderswo rundblicken ins Freie, das sein eigentliches Element ist. Nicht umsonst ist die mit vier Pferden bespannte Postkutsche, die abzufahren bereit steht, ein Vorwurf, der ihn fortwährend angezogen hat, — und eine Stadt- oder Dorfansicht, deren Mittelpunkt nicht das Thor des Wirtshauses mit ankommenden oder abreisenden Gästen bildet, könnte kaum als typisch für seine Art gelten.

Bei Rowlandson fühlt man, dass dieser Landweg hinter jener Wendung noch weiter fortgeht, dass hinter jeder Ecke noch wieder neues Leben liegt, dass man durch dieses malerische Thor in eine Stadt gelangen wird mit geräumigen Plätzen und allerhand Überraschungen, dass hinter den Fenstern in den Strassen, wie er sie zeichnet, Menschen hausen, dass sich hinter diesem Hügel ein Thal, dass sich hinter jenem Baum der Himmel ausstreckt. Seine Baumstämme sieht man urwüchsig im Boden wurzeln, die Äste streben lustig ins Freie, und die in lockerem Baumschlag angegebenen Blätterbüschel scheinen Fruchtbarkeit zu atmen und zu wehen in der linden Luft. Seine Figuren lässt er sich bewegen und sich tummeln mit lebhaften Gebärden, mit lautem Sprechen oder selbst schreien, dass es eine Art hat. Menschen, die den Mund nicht aufmachen, scheint er nicht zu kennen und seine Pferde können im Stalle nicht stillstehen, sie scheinen uns heftig anzuwiehern. Tumult und Unruhe sind seine Lieblingssphäre, und manchmal ist es, als ob er das Leben für eine ewige Kirmess angesehen hätte.

Eine elementare, echt englische Liebhaberei für Sport im weitesten Sinne ist Rowlandson eigen: Liebhaberei für Reiten, Segeln und für die Jagd, — für Hin- und Herziehen, Reisen und Vagabundieren. Natürlich ist er Kenner von Pferden und Hunden, aber auch Kühe, Schweine, Vögel und Fische weiss er zu schätzen, und ergötzt sich am Soldatenleben, an Trinkgelagen und am lustigen Tanze.

Trotz etwas vorwiegend Physischem in seiner Lebensanschauung, vermag er sowohl Goldsmith als Sterne und Fielding geistig zu erfassen. Eine Zeichnung Church Promenade ist von so köstlicher Friedlichkeit und so erfüllt von vornehmer und behäbiger Langeweile, dass sie den grössten Kontrast bildet mit der raschen, hitzigen, wie elektrisierten Zeichnung The Cockpit, die in ihrer prächtigen Gewagtheit einem Daumier oder Goya gleichkommt. Manchmal erweckt er den Gedanken an einen weniger idyllischen, aber wilder ausgelassenen Ostade, oder an einen minder philosophischen, mehr improvisierenden Brueghel. In der Frische seiner Strand- und Seebilder kommt er

wiederholt mit Van de Velde oder Cuyp auf eine Linie, und seine Banditen lassen uns den Namen Brouwer nicht aus dem Sinn kommen, sowie auch ein lachender Bursche auf The Cobblers Stall beinahe ein Jan Steen sein könnte. Seine Kirmestänze atmen eine Ausgelassenheit die an Jordaens erinnert, während der freie Charakter seiner Landschaften an keinen Geringeren als den gigantischen Rubens denken lässt. Bei manchen seiner Rozinanten, seiner Fischweiber oder Trinkkumpane, gravitätisch einherschreitenden alten Gentlemen, oder fallstaffartigen Reitern sollte man wahrhaftig meinen, dass Gargantua sich aufs Zeichnen



TH. ROWLANDSON, EINFAHRT — AUSGEST. BEI AMSLER UND RUTHARDT

verlegt hätte.

Obwohl er alles anpackt und mit schneidiger Schnelligkeit trifft, fixiert er niemals. Die Unruhe bleibt sein Element, denn alles wogt in ihm, und es ist kein Fluss, sondern ein Meer, das ihn treibt. Und nicht nur in der vorübergehenden Wirklichkeit seiner abenteuerlichen Existenz, sondern auch auf dem unvergänglicheren Papier hat er seinen Tanz durchs Leben aufgeführt, dessen Anblick auch für uns noch belebend, belustigend und befreiend wirkt.

Nachlässig oder flüchtig mag er ja manchmal sein, bisweilen ein wenig manieriert, und nicht selten fast zu burlesk; aber frei von jeglicher Zahmheit, bleibt dieser Ensceneur ohne Gleichen, in einer Sprache der allereinfachsten Mittel, überall brausend und vollblütig. Und dies ist es, glaube ich, weshalb man den lustigen Freibeuter in seiner Art klassisch nennen darf.

❦

Frankfurt. — Im *Kunstverein* gewährte die *Klinger-Ausstellung* einen trefflichen Überblick mit 120 ausgewählten Gemälden, graphischen und plastischen Hauptwerken. Unter den Bleistift-, Kreide-, Feder-Zeichnungen und Aquarellen aus den siebenziger Jahren war manche bisher ungezeigte aus Privatbesitz hervorgeholt. Von den Ölgemälden am interessantesten wohl die frühen („Spaziergänger“, „Gesandtschaft“), auch die Farbenskizze zur „Kreuzigung“ und einige Freiluft-Porträts. Unter den Skulpturen viele Bronzereduktionen, aber auch Originalwerke in stattlicher Reihe, zumal Porträtbüsten; dann z. B. das schlafende Mädchen (Marmorrelief), die kleine Tonskizze zur Leda, ein Musenkopf für das Brahmsdenkmal, bis zum neuesten, eben vollendeten Werke, der Büste Lamprechts.

Köln. — Die neue Direktion des *Kunstgewerbe-Museums* hat sich mit einer hübschen Ausstellung „*Rheinischer Buchkunst* aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ eingeführt. Aus der grossen Zahl dieser Kleinmeister wären als bekanntere zu nennen etwa die Düsseldorfer Mintrop und C. Scheuren, Hermann Becker aus Hamburg, auch Schirmer, Bendemann und R. Reinick. Oben-



ALT MEISSENER PORZELLAN AUSGEST. BEI ED. LEPKE

an aber steht Ad. Schrödter (1805—75); von seinen zahlreichen Illustrationen zu Gedichten, Romanzen und Rheinliedern seien die zu Chamisso und Don Quichotte hervorgehoben, ferner die durch ihr zartes Farbenempfinden sehr ansprechenden Aquarelle zum „Kräuterbuch". Unsere Zeit goutiert wieder diese anmutige Sentimentalität und auch den genügsamen, sanften Humor etwa der Henri Ritter, J. B. Sonderland u. s. w.

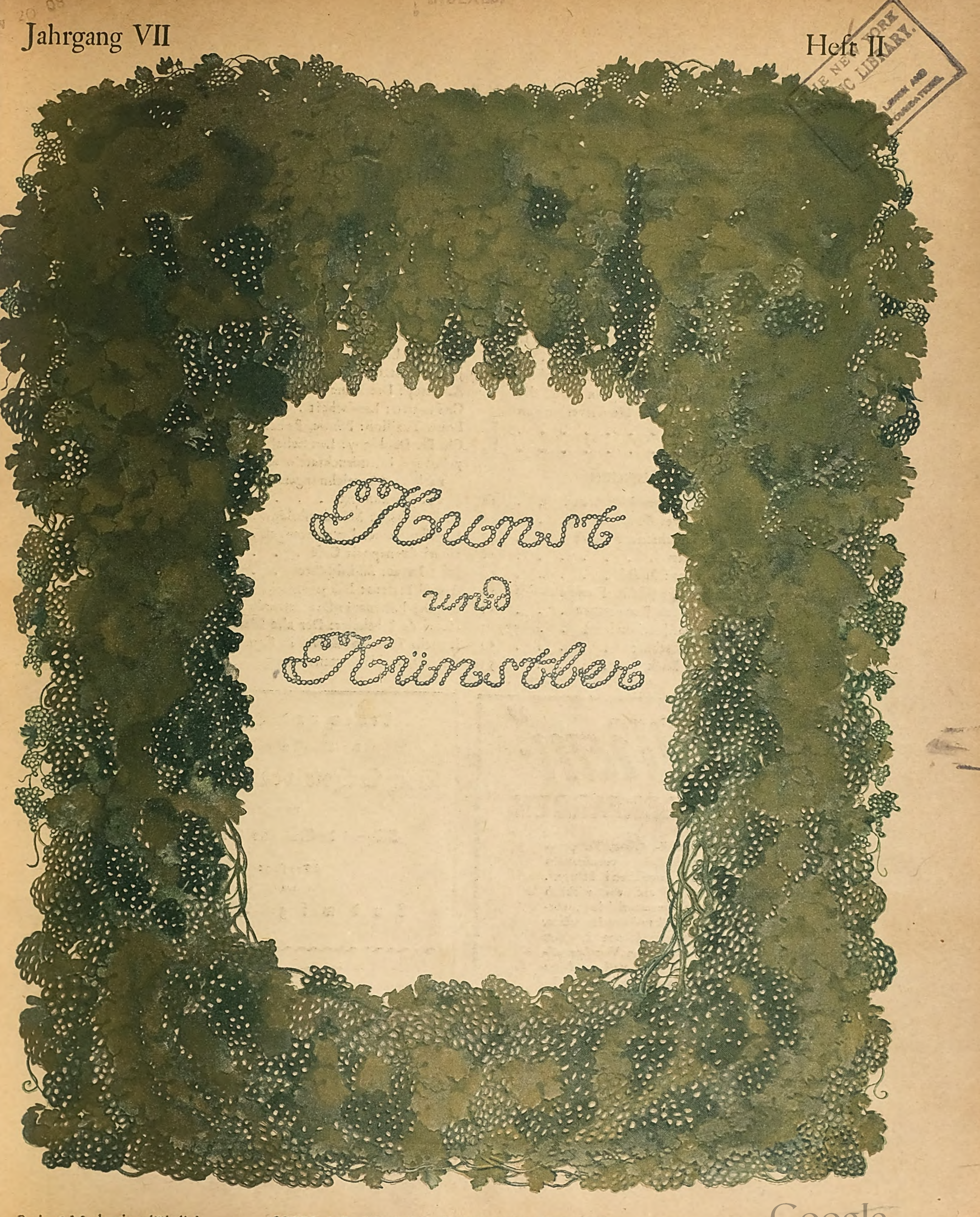
München. — Ausser Schleissheim besitzen die Münchener nun eine zweite Galerie in ihrer Umgebung. *Dachauer Künstler* haben aus Anlass des elfhundertjährigen Jubiläums des Ortes eine Galerie begründet, die — in den Räumen des Kgl. Schlosses untergebracht — die Bedeutung der Dachauer Landschaft für die Entwicklung der modernen Kunst repräsentieren soll. Was zu diesem Zweck zusammengebracht worden ist, entspricht nicht ganz den Erwartungen. Man vermisst vor allem Langhammer. Entschädigt wird man durch 26 Handzeichnungen Christian Morgensterns aus den fünfziger Jahren, eine Reihe von Paraphrasen über das Linienspiel und die atmosphärischen Erscheinungen der weiten Dachauer Ebene. Man begrüsst einen Modernen. Einen besseren Grundstock konnte sich die Galerie nicht wünschen. Sie verdankt ihn der Freigebigkeit des Professor Morgenstern in Breslau, eines Sohnes des Meisters.

Stuttgart. — *Direktor Pazaurek* wollte etwas für die *Studenten* thun. Er glaubt sie künstlerisch ein wenig verarmt. Die Biertöpfe und Bierzipfel, die Kommersbücher und Schläger möchte er nicht dem Komment und der Mensur, er möchte sie auch der Ästhetik dienstbar sehen. Dass solches Wahrheit würde, wurde ein Preisausschreiben erlassen, dessen Früchte nunmehr im Stuttgarter Kunstgewerbemuseum zu sehen waren. Es ist nicht allzuviel dabei herausgekommen. Etliche Trinkgefässe, einige silberne Pokale und sonstiges Trinkgerät, auch etliche gute Ehrendiplome und Ähnliches aus der Apparatur der Verbindungsstudenten. Wichtiger erscheinen schon die architektonischen Versuche, den Korpshäusern ihre Vorliebe für altdeutsche Burgen abzugewöhnen und ihnen statt dessen ein halbwegs solides und nüchternes Gewand anzuziehen. Auf die gleiche Linie gehört die Reform der „Studentenbude", obgleich die Sache ein wenig idiologisch erscheint. Jedenfalls werden die „Studentenmütter" zu zählen sein, die sich das treffliche Zimmer von Riemerschmid anschaffen. Eine Lösung der Budenfrage unter dem Gesichtswinkel der Wohnästhetik scheint nur möglich bei Realisierung von Studentenheimen. — Auf der Ausstellung waren auch einige prächtige Stücke alter Universitätskunst zu sehen, silberne Zepter aus Giessen und Tübingen und ein reich gestickter Mantel aus Greifswald.



ALT MEISSENER PORZELLAN AUSGEST. BEI ED. LEPKE

SIEBENTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. SEPTEMBER. AUSGABE AM 3. OCTOBER NEUNZEHNHUNDERTACHT
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

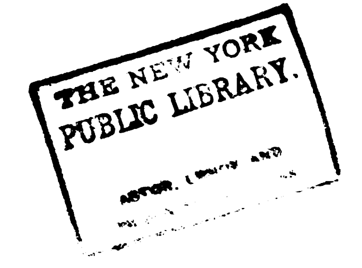
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT II

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY.



PAUL GAVARNI, ORIGINALLITHOGRAPHIE AUS DEM „JOURNAL DES GENS DU MONDE“ 1834



DIE SAMMLUNG ARNHOLD

VON

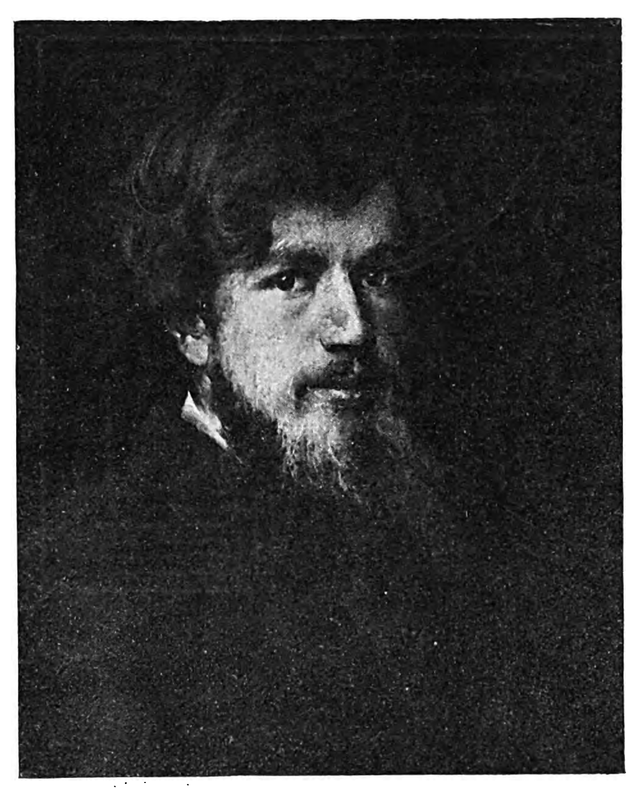
HUGO VON TSCHUDI

II

(FORTSETZUNG)



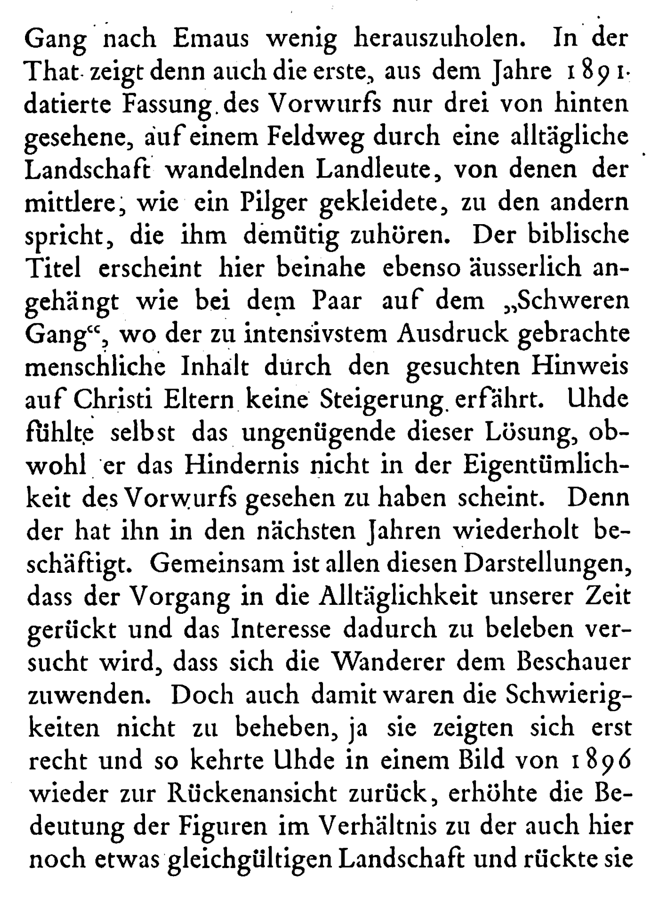
Der Gang nach Emmaus (von 1897) gehört inhaltlich zu dieser Gattung. Das Motiv, drei Männer, die über Land gehen und sich über Fragen des Heils unterhalten, ist sicher der Uhdeschen Auffassung religiöser Stoffe besonders ungünstig. Christus lässt sich hier ja wohl äusserlich charakterisieren, aber durchaus nicht in seiner Wirkung auf die Jünger (die ihn ja zudem nicht einmal erkennen). Das Bild bleibt eine Bibelillustration, deren Gegenstand als bekannt vorausgesetzt wird. Was Uhdes ersten Werken, dem „Lasset die Kindlein zu mir kommen" und mehr noch dem „Tischgebet", ihre ungemeine Wirkung gab, war dass sie aus einem innern und äussern Erlebnis unmittelbar hervorgewachsen waren, weil sie zeigten, dass einem religiös empfindenden Gemüt der Heiland noch immer unter den Lebenden wandelt. Später hat Uhde einfach die Darstellung der Hauptereignisse aus dem Leben Jesus in das Milieu moderner Handwerker und Bauern verlegt, doch fehlt diesen Bildern wie die Naivität so auch das Zwingende der Vorstellung jener älteren Arbeiten. Immerhin boten sie ihm Gelegenheit zu einer starken Schilderung vielfältigen Gefühlslebens. In dieser Hinsicht war aus dem



FR. VON LENBACH, SELBSTBILDNIS



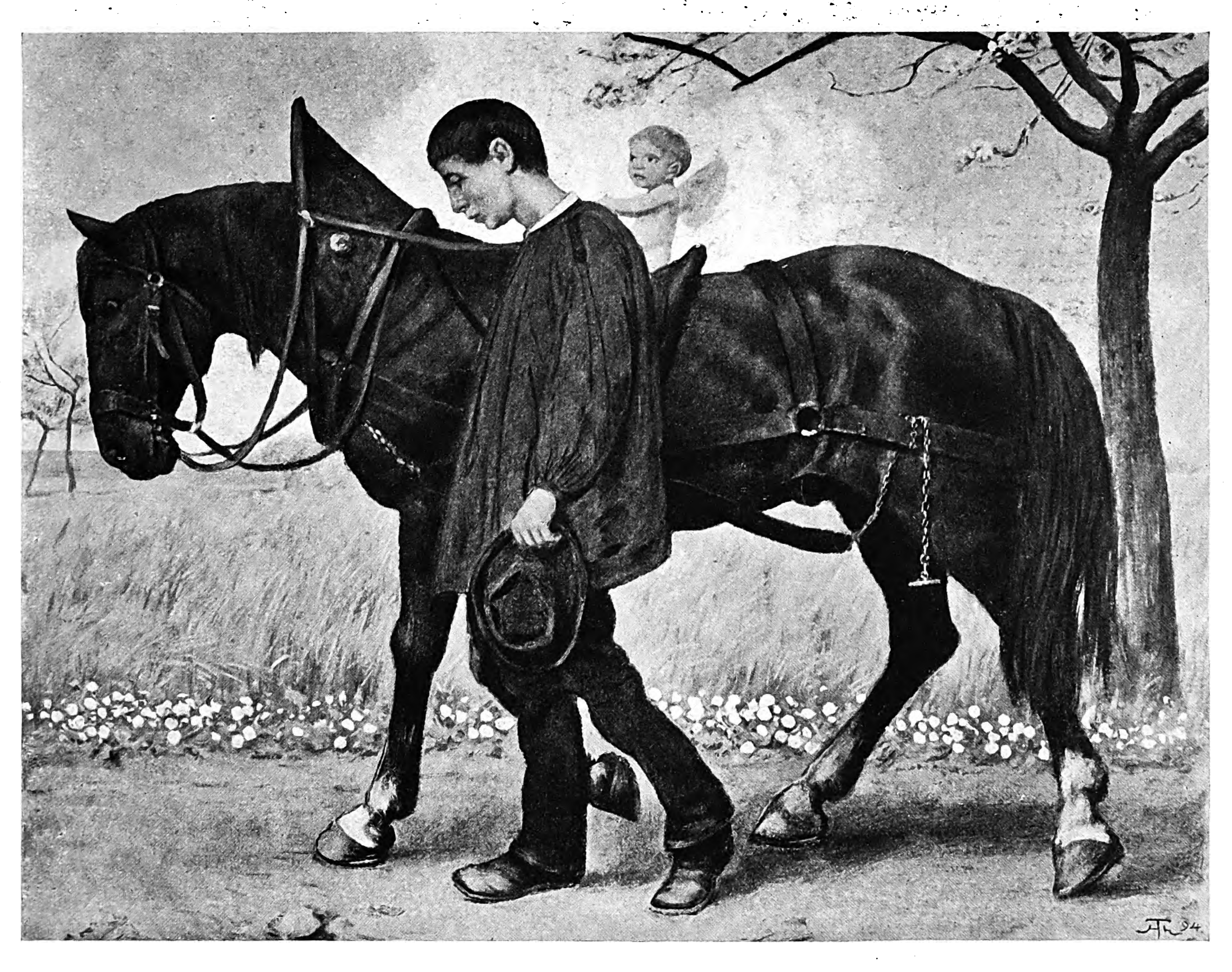
FR. VON LENBACH, BILDNIS BÖCKLINS



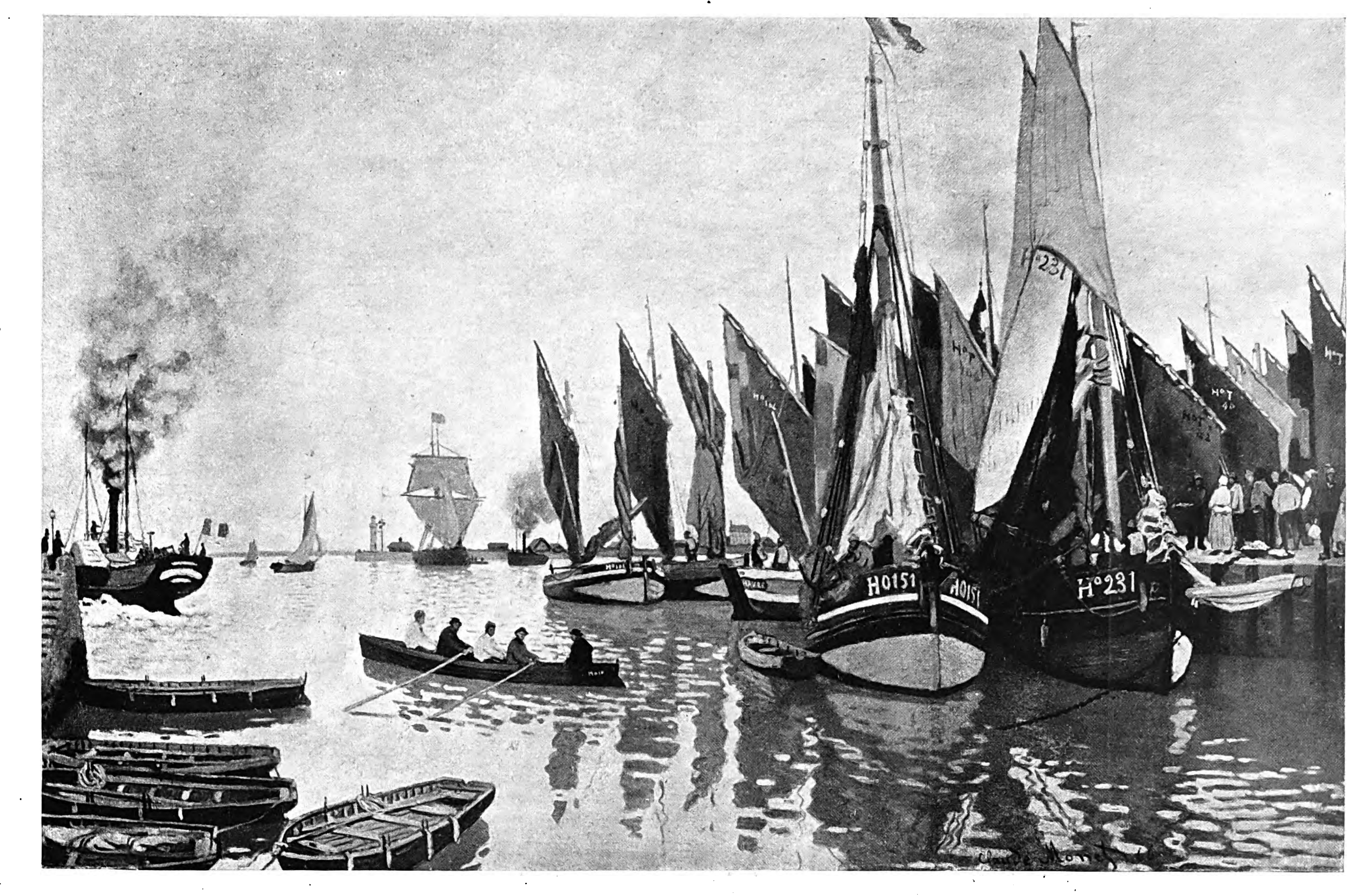
Gang nach Emaus wenig herauszuholen. In der That zeigt denn auch die erste, aus dem Jahre 1891 datierte Fassung des Vorwurfs nur drei von hinten gesehene, auf einem Feldweg durch eine alltägliche Landschaft wandelnden Landleute, von denen der mittlere, wie ein Pilger gekleidete, zu den andern spricht, die ihm demütig zuhören. Der biblische Titel erscheint hier beinahe ebenso äusserlich angehängt wie bei dem Paar auf dem „Schweren Gang", wo der zu intensivstem Ausdruck gebrachte menschliche Inhalt durch den gesuchten Hinweis auf Christi Eltern keine Steigerung erfährt. Uhde fühlte selbst das ungenügende dieser Lösung, obwohl er das Hindernis nicht in der Eigentümlichkeit des Vorwurfs gesehen zu haben scheint. Denn der hat ihn in den nächsten Jahren wiederholt beschäftigt. Gemeinsam ist allen diesen Darstellungen, dass der Vorgang in die Alltäglichkeit unserer Zeit gerückt und das Interesse dadurch zu beleben versucht wird, dass sich die Wanderer dem Beschauer zuwenden. Doch auch damit waren die Schwierigkeiten nicht zu beheben, ja sie zeigten sich erst recht und so kehrte Uhde in einem Bild von 1896 wieder zur Rückenansicht zurück, erhöhte die Bedeutung der Figuren im Verhältnis zu der auch hier noch etwas gleichgültigen Landschaft und rückte sie durch ein konventionelles Pilgerkostüm in die Sphäre der biblischen Illustration. Man gewinnt den Eindruck, als würde mit der Einsicht in die seelische Unergiebigkeit des Stoffes das Streben nach einer formal bedeutenderen Lösung wachsen. Eine Landschaftsskizze aus demselben Jahre 1896 scheint mit ihrer rembrandtesken Stimmung Uhde die Anregung zu der letzten und zweifellos bedeutendsten Fassung, die in dem Bild der Sammlung Arnhold vorliegt, geboten zu haben. Die Diagonalbewegung der Wanderer ist beibehalten: aber dadurch, dass die Figuren in die untere Ecke gebracht sind, so dass der Bildrand sie bis zu den Knieen abschneidet, gewinnen sie nicht nur an linearer Intensität, die noch durch die etwas theatralische Geste Christi verstärkt wird, sondern es kommt auch der Stimmungsgehalt der Mondscheinlandschaft mit ihrer grossen einfachen Silhouette ungestört zur Geltung. Es ist interessant zu beobachten, wie Uhde Schritt vor Schritt durch die abstrakte Sprödigkeit des Vorwurfs von seiner mehr sentimentalen Auffassung biblischer Vorgänge zu einer monumentalen Gestaltung des historischen Ereignisses gedrängt wurde.*

Habermann ist mit einer feinen Studie (von

* Die Möglichkeit, der Genesis dieses Bildgedankens nachzugehen, bot die Deutsche Verlagsanstalt durch ihre Uhde-



HANS THOMA, HEIMKEHRENDER BAUER



CLAUDE MONET, HAFEN

1875), einer weiblichen Kostümfigur, vertreten. Aus der skizzenhaften Umgebung hebt sich in schöner altmeisterlicher Malerei der energische Frauenkopf. Dem ersterbenden Rot der Kokarde auf dem schwarzen Schlapphut antworten ein paar lustige grüne Farbenflecken, die zu einem Seidenärmel zu gehören scheinen. Doch glaubt man unter den Allüren der Pilotyschule schon etwas von der besonderen Persönlichkeit des Künstlers zu ahnen.

Von Knaus begegnen wir einer Genredarstellung aus dem Jahre 1888, einem Alten, bei Hering und trockenem Brot „besserer Tage gedenkend“ und von P. Meyerheim ein Grunewaldbild (von 1887), auf dem ein Paar aus dem Berliner Tiergartenviertel bei seinem Spazierritt von kampierenden Zigeunern umbettelt sich durch Zigarren und Münzen loskauft, während der ungebildete Reitknecht die Zudringlichen mit einem Peitschenhieb abwehrt.

Ein anderes Grunewaldbild von Leistikow ist ganz auf Stimmung gestellt; schöne Abendwolken und die bei der untergehenden Sonne rot leuchtenden Kiefern spiegeln sich in einem stillen See. Von diesem feinen und distinguierten Künstler, der weit davon entfernt war, sich auf die märkische Landschaft festzulegen, die ihn populär gemacht und deren melancholischen Ernst er wie kein zweiter nachfühlte, enthält die Sammlung noch zwei Bilder. Das eine stellt ein von bewaldeten Höhen begrenztes thüringisches Flussthal dar, über das Wolkenschatten ziehen, das andere ein dänisches Landhaus, in Dünen gebettet, durch deren Einschnitt sich der Blick auf das grünliche Meer aufthut. Beide Bilder zeigen Leistikow auf der Höhe seines Vermögens, schlichte Motive durch die grosse vereinfachende Linie und den ruhigen Wohlklang breiter Farbflächen zu dekorativer Bedeutung zu erheben.

Von Vogel sehen wir die Ansicht des Querschiffs von St. Gudule wo Orley's strahlendem Glasfenster der düstere Pomp einer Leichenfeier allzu absichtlich entgegengesetzt ist und von Kühl eine wirkungsvolle Innenansicht der Marienkirche in Danzig mit der grossen Uhr. Von Trübner endlich das Kloster Seeon (von 1897), an dessen weisse Mauern sich eine Gartenterrasse lehnt, über die der Maler sein kühles reich nuanciertes Grün in breiten ausdrucksvollen Pinselstrichen gebreitet hat.

Kalckreuth, der mit zäher Energie um die glücklichste Lösung einer Aufgabe ringt, hat die Frau des Hauses mehrmals gemalt, in kleinem Format, auf einer Gartenterrasse gegen das Licht sitzend, dann als Kniestück in annähernder Lebensgrösse in



FRHR. VON HABERMANN, BILDNIS

einem Innenraum. An Feinheit und Intensität der Psychologie übertrifft dieses Porträt die anderen, die dagegen koloristisch geschlossener wirken. Um den Reiz des blonden Inkarnates und des rötlich schimmernden Haares zur Geltung zu bringen, hat der Künstler als Hintergrund ein starkes Grün zu Hülfe genommen, dem er in dem Kostüm der Dame ein ebenso entschiedenes Violett gegenüberstellt. Seiner etwas spröden Malerei gelingt es nicht ganz, die Härten dieses Kontrastes auszugleichen.

---

publikation, zu der Hans Rosenhagen einen liebenswürdigen, die Werturteile mit Feinheit und Vorsicht abwägenden Text geschrieben hat. Immerhin will es übereilt erscheinen, dass in diese Serie, in der bisher nur das abgeschlossene Oeuvre toter „Klassiker“ veröffentlicht wurde, nun ein Lebender aufgenommen wird, der trotz seiner 60 Jahre noch mit voller Frische an der Arbeit ist und obwohl Klassiker wie Feuerbach und Leibl sich dieser Auszeichnung noch nicht erfreuen. (Menzel und Böcklin haben die Ehrung anderswo gefunden, ..arées wird sie nächstens finden.)

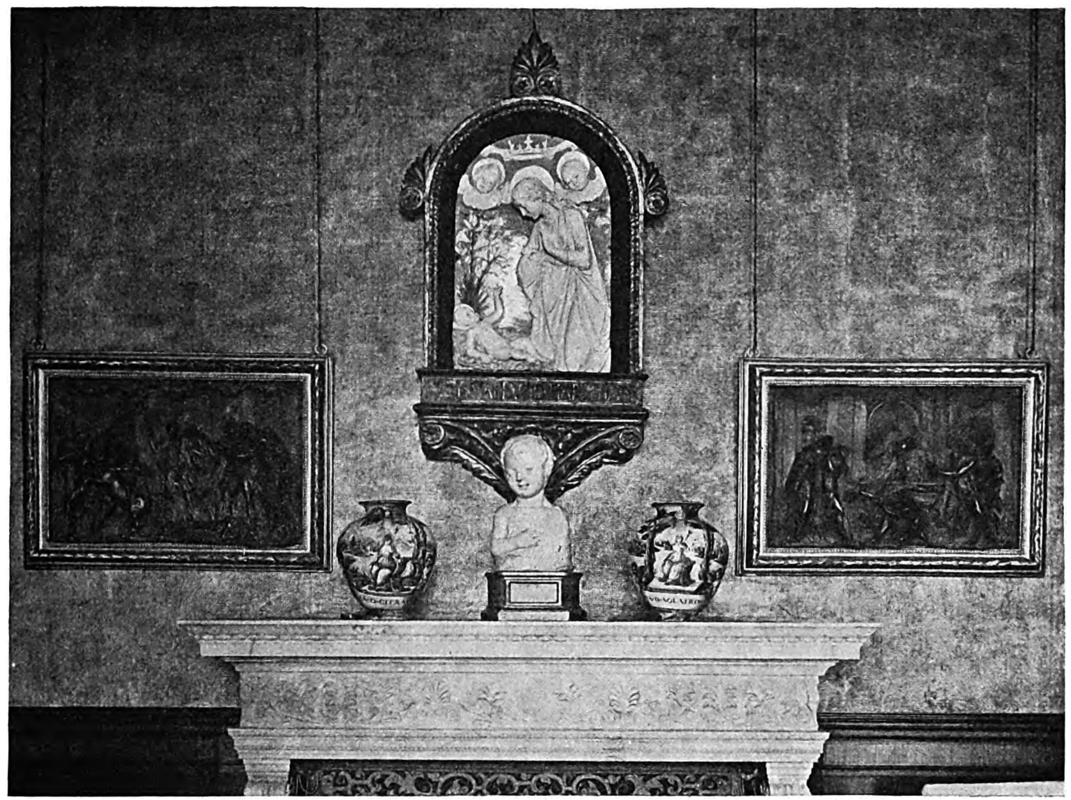
Unter den Ausländern der Sammlung Arnhold nimmt die Gruppe der französischen Impressionisten das grösste Interesse in Anspruch. Ja, es mag Ketzer geben, denen trotz Böcklin, Leibl und Liebermann der Schwerpunkt der ganzen Sammlung hier zu liegen scheint. Hat man dort nur einzelne treffliche Werke starker aber vereinzelter leichteren Erwerbs von Meisterwerken fand, die noch von keiner Modeströmung auf die Höhen amerikanischer Rekordpreise gehoben waren. Dass diese Vorliebe nicht nur einer Sammlerlaune entsprang, sondern auf dem sichern Gefühl für die lebendigen Kräfte einer Entwicklung beruht, die im französischen Impressionismus ihren höchsten Aus-



LEOP. VON KALCKREUTH, BILDNIS FRAU ARNHOLDS

Individualitäten, so wirkt hier das Wunder einer einheitlichen, von grossen Begabungen getragenen künstlerischen Anschauung, deren revolutionäre Bestrebungen stets im Bann einer edeln Geschmackstradition lagen. Den Zauber dieser Kunst als einer der ersten unter den deutschen Bilderfreunden empfunden und seine Erkenntnis auch praktisch verwertet zu haben ist das Verdienst Arnholds, das seinen äusseren Lohn in der Möglichkeit des druck erreicht, wird dadurch bewiesen, dass auch dessen nähere und fernere Vorläufer hier ihre Vertretung gefunden haben.

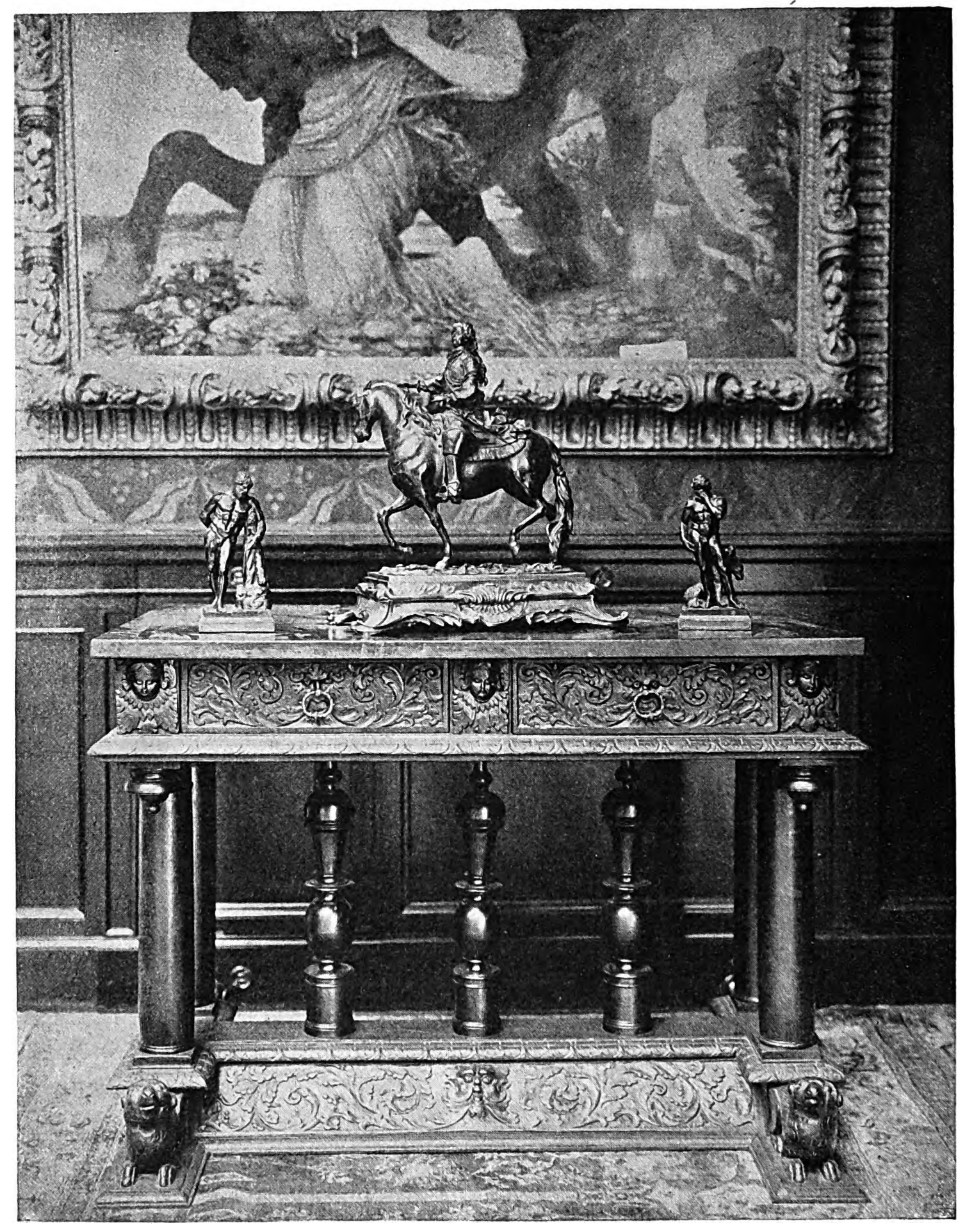
Von dem entferntesten dieser Vorgänger, der aber gleichzeitig, wie kaum ein anderer, von unmittelbarstem Einfluss auf das Schicksal der modernen Malerei war, von Goya, stammt ein lebensgrosses Porträt in ganzer Figur. Es stellt den berühmten Geschichtsschreiber der Inquisition, den Jesuiten-



WERKE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE IN DER SAMMLUNG ARNHOLD

pater Don Juan Antonio Llorente dar. Gleich Goya Anhänger des neuen Königs von Napoleons Gnaden, hat er, wie Loga erzählt, seine französischen Sympathien niemals verleugnet, weder in den Pariser Schreckenstagen, da er geflohene französische Priester auf das liebevollste unterstützte, noch damals als er seine geistvolle Feder der neuen Regierung lieh. Auch als Greis in der Verbannung blieb er sich selber treu. Sieht man dieses freundliche, von grauen Haaren umrahmte Priesterantlitz, über dessen weichen Formen ein Hauch von Epikuräerröte liegt, diese kleinen, etwas rundlichen Hände, den behaglichen Embonpoint der Figur, so wird man gerne dem Bericht über seine humanen Neigungen glauben, aber schwerlich annehmen können, dass eine innere Übereinstimmung mit dem Wesen der Inquisition ihn zum Historiographen dieser Institution gemacht hat.

So wenig wie Velazquez war Goya als Porträtmaler durch die Schönheit seiner Hauptauftraggeber, die Mitglieder der königlichen Familie, verwöhnt. Temperamentvoller als Jener hat er sich an Majas und Toreros schadlos gehalten. Und immerhin boten der Reichtum der Kostüme, die bunten Uniformen, die farbigen Seidenstoffe und Spitzenschleier koloristische Anregungen in Fülle. Nichts oder fast nichts von solchen kostümlichen Reizen findet sich beim Llorente. Goya hat kaum ein zweites Porträt von ebenso diskreter und gleichzeitig starker Wirkung gemalt. Vom Kopf bis zu den Füssen in gleichmässiges Schwarz gekleidet, steht der Priester vor einem grauen Hintergrund. So wirkt die Figur im wesentlichen nur durch die Silhouette, die trotz der denkbar einfachsten bequemen Stellung sehr bewegt ist und durch den aufgerafften Mantelzipfel, der eckig ausladet, einen beinahe übermütigen Accent erhält. Prachtvoll steht auf dem Schwarz der leuchtende Zinnober des Ordensbandes, an dem ein karminrot emaillierter, brillantengeschmückter Stern hängt. Aber so wenig unter dieser entschiedenen Farbe die Lebhaftigkeit des Inkarnats des Gesichtes leidet, so wenig wird der zartviolette Schattenton der Hände durch das Weiss des Taschentuchs beeinträchtigt. Ja, diese starken, aber einfachen Kontraste verleihen dem reichen Tongewebe, mit dem hier die menschliche Haut gegeben ist, den Reiz einer feineren lebendigen Stofflichkeit. Äussere Umstände lassen das Bild, das weder Namen noch Jahreszahl trägt und sich noch bis vor kurzem bei der Familie des Dargestellten befand, etwa 1810 datieren. Da-



BRONZEN AUS DEM SECHZEHNTEN JAHRHUNDERT

mit stimmt auch die lockere Primamalerei, wie sie Goyas spätere Werke auszeichnet. Während seine Bildnisse aus dem 18. Jahrhundert, trotz faszinierend behandelter Nebendinge gerade im Fleisch, wohl infolge der Lasuren, eine etwas glasige Oberfläche haben, wird hier die prickelnde Wirkung durch den unmittelbaren Auftrag schon sehr zerlegter Farben erreicht. Freilich kannte bereits Greco dieses Zaubermittel, aber Goyas Vorgängern und den Bildern seiner ersten Lebenshälfte war es fremd. Hier schöpften die französischen Impressionisten die Anregung zu ihrer noch reicher differenzierenden Technik.

Von Constable, der früher als Goya auf die Malerei des Nachbarlandes gewirkt, besitzt die Sammlung ein Bild, auf dem mit Mitteln, die nicht wesentlich über die alten Holländer hinausgehen, ein Stück echt englischer Country geschildert ist. Der graue Gewitterhimmel, der nur in der linken Ecke durch ein Fleckchen Blau aufgehellt ist, hat sein Widerspiel in der stumpfgrünen Landschaft, und dem Gewässer, auf dem ein Reflex aufblitzt. Wie

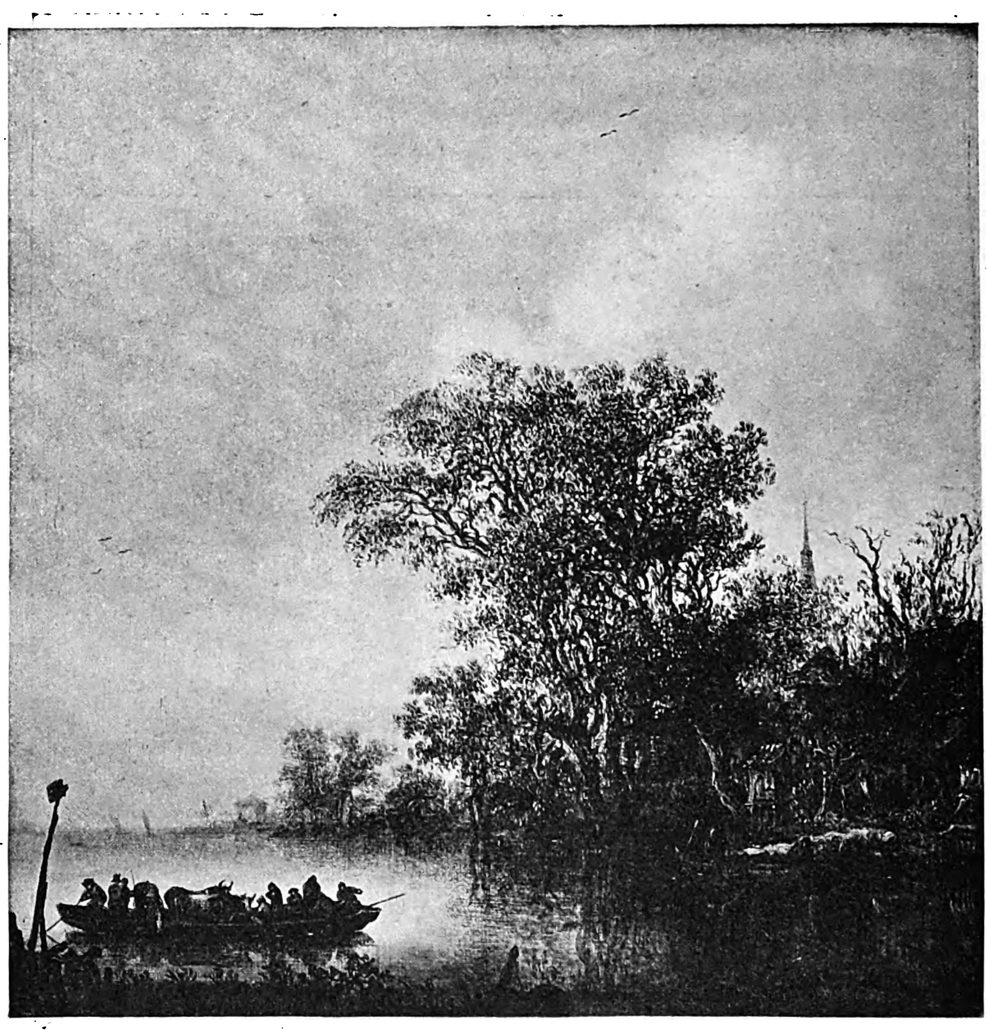


BRONZEN AUS DEM SECHZEHNTEN JAHRHUNDERT

dieser Reflex, der genau unter den Bogen der kleinen Brücke liegt, mit einem Schlag den Blick des Beschauers auf diesen Knotenpunkt des übrigens einfachen landschaftlichen Motivs einstellt, ist eine ebenso geschickte als unauffällige Hülfe.

Durch feine, wenngleich nicht durch Bilder ersten Ranges, ist die glorreiche Schule von Barbizon nur unvollkommen vertreten. Von Corots intimer Kunst geben zwei kleine, flüchtig hingewischte Skizzen eine ungenügende Vorstellung. Besser kommt Diaz mit einem Motiv aus dem Fontainebleauer Wald zur Geltung. Wie ein schimmernder Opal liegt der kleine Wasserspiegel, der das wenige Blau des Himmels, das weissliche Gewölk und das von einem Sonnenstrahl belichtete Rasengrün auffängt, in der Fassung seiner grünen Ufer. In dieses lustige, aber zartstimmige Farbenkonzert fällt als etwas vorlauter Klang das Siegellackrot des Frauenrockes, ein Ausstattungsstück, das Diaz, wie es scheint, von Rousseau übernommen hat.

Von schöner Qualität ist eine mittelgrosse Dämmerungslandschaft Daubignys, die alles aufweist,

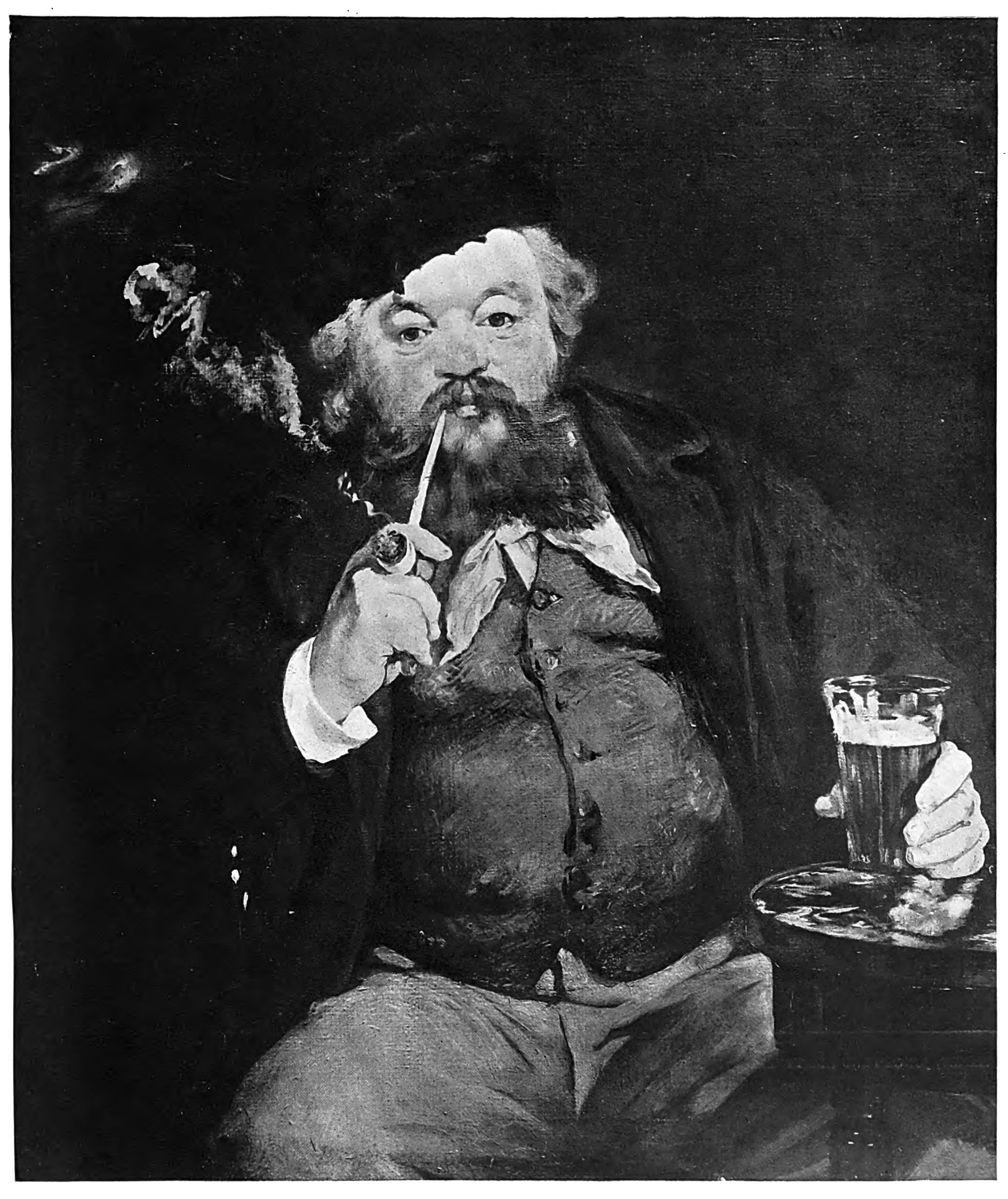


JAN VAN GOYEN, LANDSCHAFT

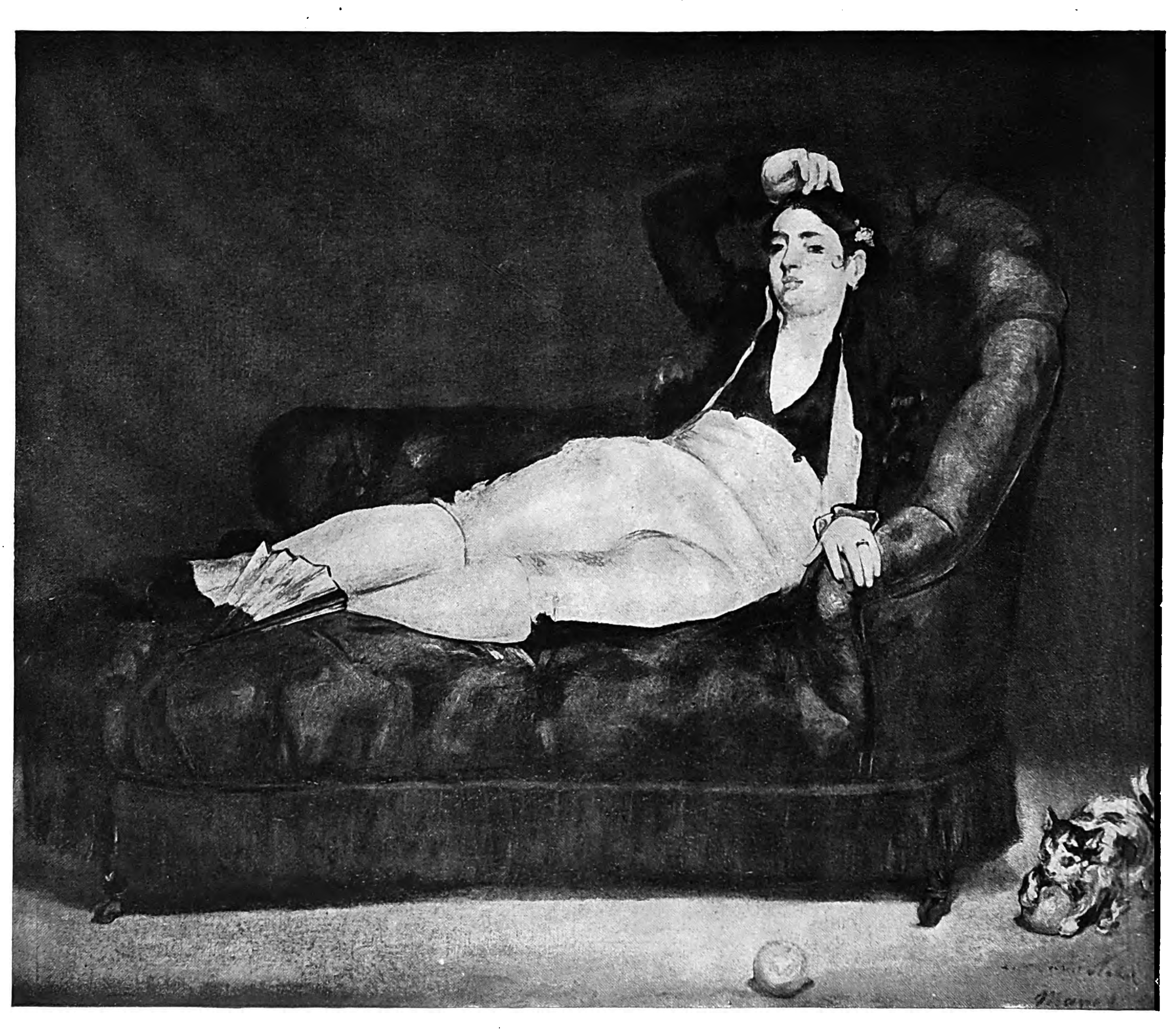
was von den internationalen Amateuren besonders geschätzt wird, den grauen Himmel, das reich und flaumig hingesetzte Graugrün des Erdreichs und der Bäume, das seichte Gewässer und die watschelnde Entenschaar. Die ausgesprochenste Tonmalerei aus einer Zeit (1871), da der impressionistische Kolorismus schon seine ersten blendenden Werke geschaffen hatte.

Ein Bild von Jacque, auf dem sich ein Hirt mit seiner Schafherde in starker Silhouette gegen den lichten Abendhimmel absetzt, gibt eine Millet-Wirkung etwas vergröbert wieder. Auch ein braves Viehstück von Emile van Marck vertritt nur in unzureichender Weise die Kunst seines grösseren Lehrers Troyon.

Isabeys Kircheninneres, in dem eine Messe abgehalten wird, muss mit seiner gedämpften, wenn auch überaus geschmackvollen Farbigkeit, der diskreten, aber absichtlichen Lichtführung, nicht minder durch die Schablonenhaftigkeit des Vorwurfs in seinem Entstehungsjahr 1874 schon völlig als vieux jeu angemutet haben. Bildern dieser Art gegenüber wirkt der Courbet der Sammlung Arnhold ganz tendenzlos, als absolute Malerei. Keine Erzählung, kein interessantes Motiv, nicht einmal Stimmung, nichts als ein Teppich grüner Töne von reichster Schattierung. Dass ein verschwiegener Waldteich, von hohen Eichen umstanden, dargestellt ist, erscheint nur wie ein Vorwand für diese Symphonie in Grün. Etwas aus der Rolle fällt der Künstler mit dem Figürchen des Badenden, der ins Wasser steigt. Es ist aber nebensächlich behandelt, fast schemenhaft, ohne Modellierung, und stört so den Charakter dieser flächig wirkenden Malerei nicht. Diese Diskretion der Plastik verweist das Bild schon in die sechziger Jahre,



ED. MANET, LE BON BOCK



ED. MANET, JUNGE FRAU ALS TORERO



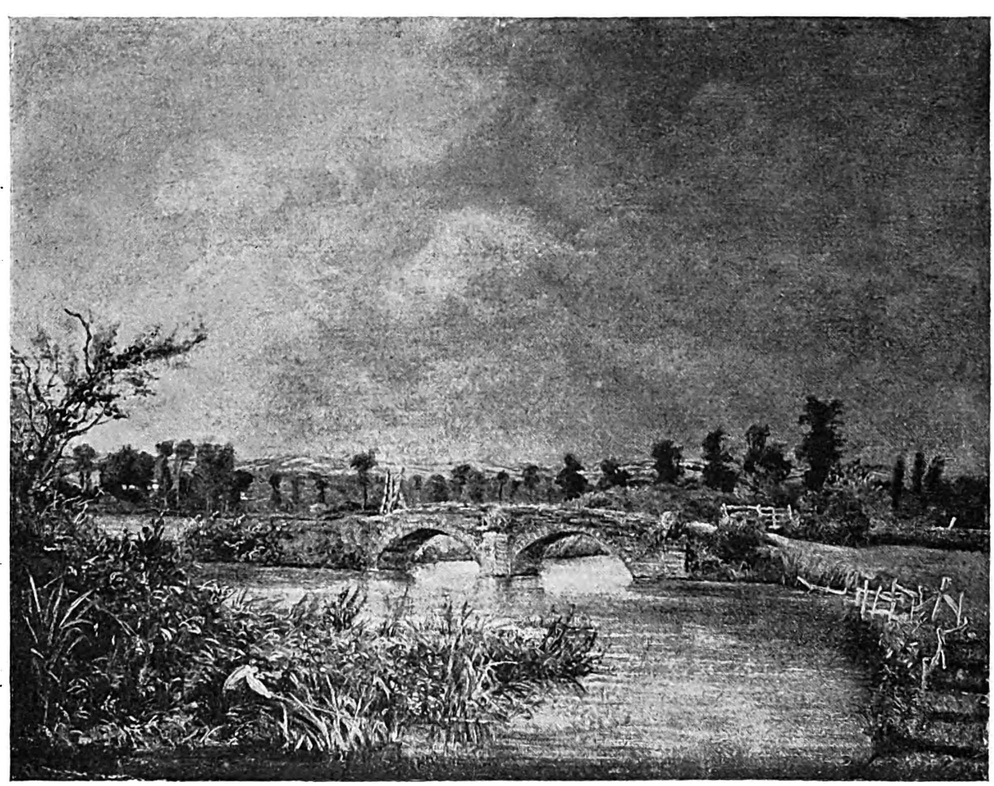
N. DIAZ, LANDSCHAFT

während es Courbet bei älteren Darstellungen Badender immer in erster Linie auf die üppige Modellierung des nackten Körpers ankam.

Wenn angesichts der letztgenannten Schöpfungen Manets Ausspruch, das Ideal Courbets sei die Billardkugel, mehr erscheint als blosse Blague, so giebt es doch ein Bild wenigstens in dem auch er dem Meister von Ornans ausserordentlich nahe steht. Es ist der berühmte „Bon Bock", das Paradestück der Sammlung Faure, seit kurzem in der Sammlung Arnhold.* Courbets Pendant hierzu tauchte neuerdings im Kunsthandel auf. Das Porträt eines Komödianten in halber Figur, breitspurig, hemdsärmelig, das volle lachende Gesicht dem Beschauer zugewandt. Mit prachtvoller Verve gemalt, von packender Vitalität der Erscheinung, dabei von grossem koloristischem Geschmack, steht es dem Frans Hals kongenialer gegenüber als das Porträt Manets. Denn freilich im Zeichen des Frans Hals hatten sich die beiden getroffen. Aber während der Kraftmensch Courbet für die Derbheit des Holländers offene Sinne hat, bleibt Manet der Aristokrat Pariser Kultur; er kommt nicht aus seiner vornehmen Reserve heraus und muss eben deshalb in solchem Wettstreit den kürzern ziehen. Immerhin hatte das Bild, als es auf dem Salon von 1873 erschien, einen grossen Erfolg bei den Künstlern, der Presse und dem Publikum, den grössten Erfolg, der überhaupt einer Schöpfung Manets bei seinem Lebzeiten zuteil wurde. Die kleine Dosis Frans Hals, die ihm beigemischt war, bewirkte dieses Wunder; man fühlte sich auf vertrautem Boden, das erinnerte doch an etwas, sogar an gute alte Malerei, das Verblüffende fehlte, von dem man nie recht wusste, ob sich der Künstler nicht über sein Publikum lustig machen wollte. Im Jahre 1872 besuchte Manet zum zweitenmal Haarlem, wo er seine Bewunderung für den holländischen Meister auffrischte. Nach seiner Rückkehr malte

* Es ist nicht ohne Interesse zu sehen, wie viele Bilder aus dem Besitz des Pariser Sängers, dessen frühe Beziehungen zu den Impressionisten ihm um geringe Kosten eine Sammlung ersten Ranges verschafften, sich in Berlin zusammen gefunden haben. Es kamen in die Nationalgalerie „La Serre" von Manet, „St. Germain l'Auxerrois" und der „Sommertag" von Monet; zu Eduard Arnhold Manets „Bon Bock" und ein Blumenstück; zu Robert von Mendelssohn Manets „Port de Bordeaux"; zu Franz von Mendelssohn Manets „Fischerbarke"; zu Julius Stern Monets „Hafeneinfahrt". Ausserdem erwarb die Hamburger Kunsthalle von Faure das Porträt Rocheforts von Manet, und die Sammlung Behrens ebenda Manets „Landhaus in Rueil" (Hochformat).

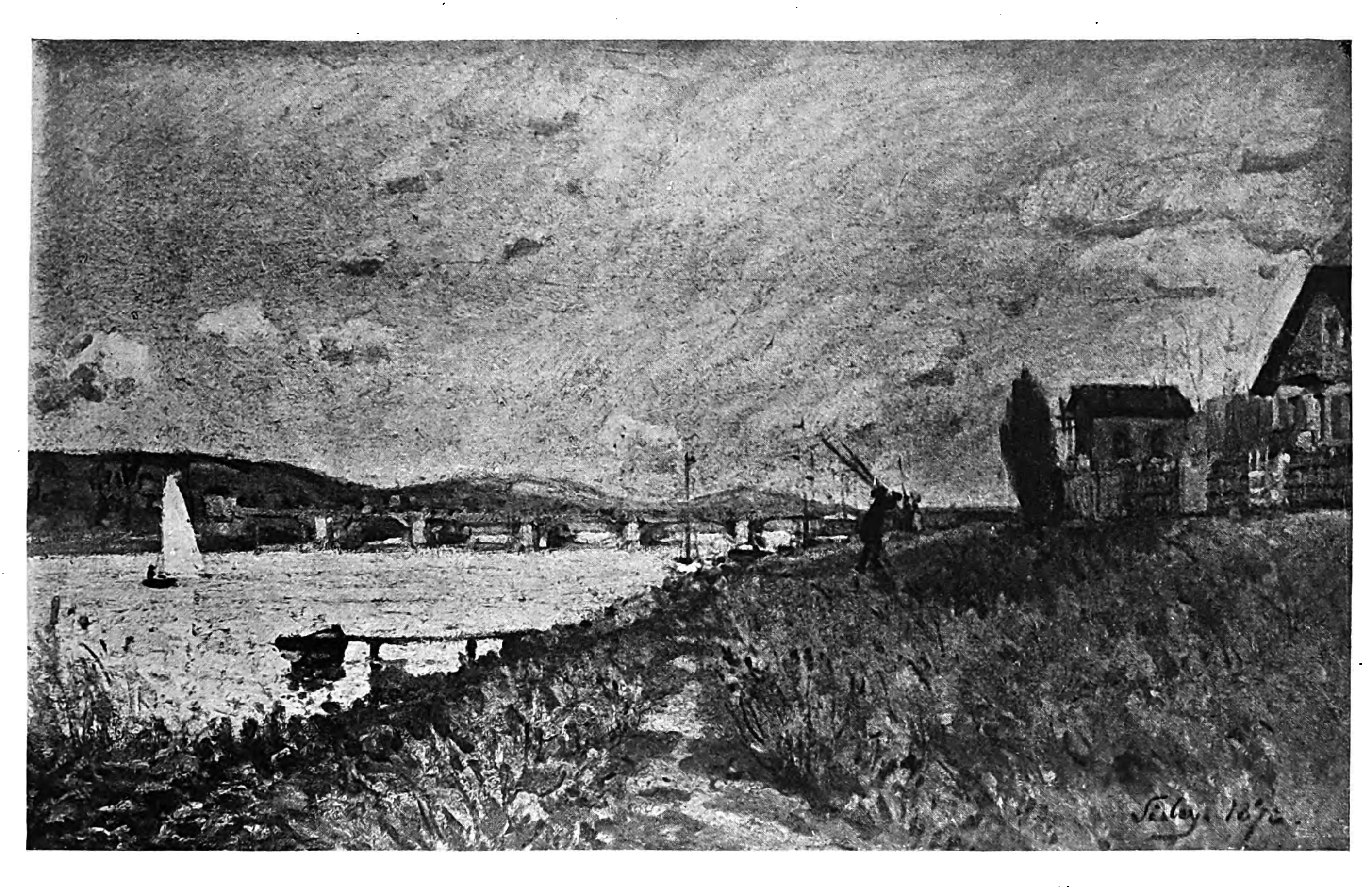
er seinen Freund den Kupferstecher Belot, aus lustigen Augen blickend, die Tonpfeife im Mund, in der Linken sein Bierglas, „le bon Bock", haltend. „Il boit de la bière de Haarlem" sagte Alfred Stevens mit boshafter Anspielung auf die Quelle der künstlerischen Anregung. Indes geht diese doch nicht wesentlich über die Auffassung, das Motiv des vergnügten Trinkers, hinaus. Schon die Farbe, obwohl sie auf Grau und Braun gestimmt ist, hat nicht



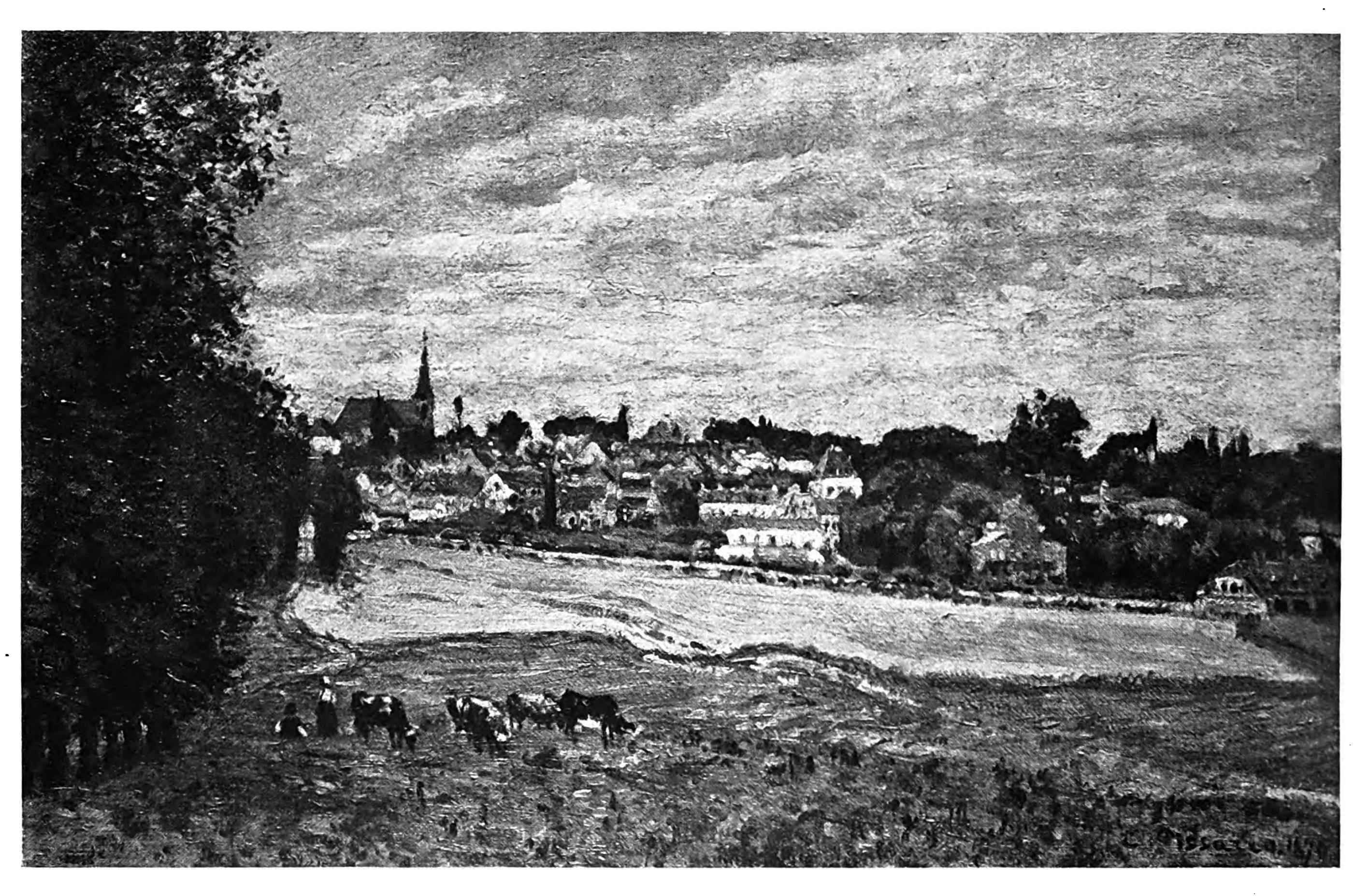
JOHN CONSTABLE, LANDSCHAFT

die Wärme des Halseschen Kolorits. Am wenigsten aber erinnert die Technik an den entschlossenen, mit souveräner Sicherheit hingesetzten Pinselstrich des Holländers. Sie steht nicht einmal durchweg auf der eignen Höhe von Manets doch wahrhaft suggestivem Vortrag. Das leicht gerötete Gesicht vor allem ist von einer bei ihm ungewohnten biederen Modellierung, nur die fetten, blassen Hände mit ihrer andeutenden und doch intensivste Lebendigkeit erreichenden Malerei sind bester Manet.

Es ist nicht zu leugnen, der Bon Bock wirkt 1873 in dem Werke des Meisters wie ein Anachronismus, in dem Antriebe, die in seiner Jugend eine Rolle spielten, wieder zur Geltung kommen. Doch waren für Manets frühe Arbeiten die holländischen Einflüsse nicht die überwiegenden, sie treten ganz zurück gegen Das, was ihm Spanien und seine Kunst gegeben. Ein eklatantes Beispiel hierfür besitzt die Sammlung Arnhold in der als Torero verkleideten jungen Frau, die auf einem Sopha liegt. Nicht nur das Kostüm ist spanisch, die ganze Erscheinung ist zweifellos eine Reminiszenz an Goyas Maja vestida. Duret hat in seiner trefflichen Manet-Biographie die Entstehung des Bildes in den Zeitraum von 1863—65 verlegt. Es ist wohl erst nach 1865 entstanden, da im Herbste dieses Jahres Manet zum erstenmal Madrid sah. Das Beste aber an dem Bilde, die farbige Harmonie, hat er nicht dem spanischen Meister abgesehen, sondern mit äusserster Logik aus der Natur, die er vor Augen hatte, entwickelt und so ein koloristisches Prachtstück geschaffen, das um so verblüffender wirkt, als er nicht einen unehrlichen willkürlichen Ton zu Hülfe nahm. Schon die Fülle raffiniertester Töne, in die das Braunviolett des Sophas nach dem verschiedenen Lichteinfall, der Schwellung und Senkung der Polsterung, dem Grade der Abnützung zerlegt ist,



A. SISLEY, DIE SEINE



C. PISSARRO, LANDSCHAFT


LOUIS TUAILLON, PFERDE, RELIEF

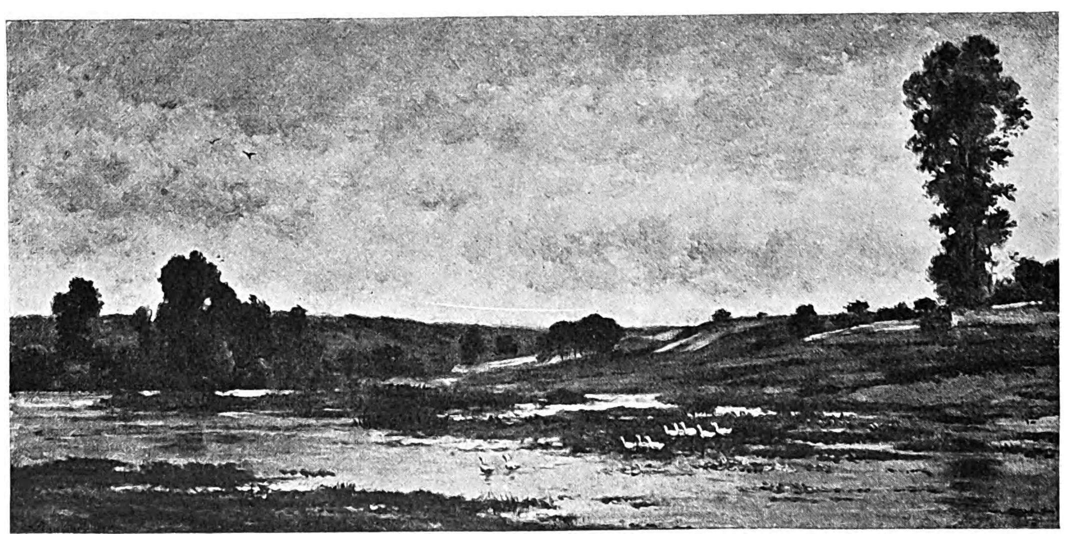
bietet eine wahre Augenweide. Dieser reiche, aber diskrete Rahmen umschliesst die Pracht starker Farben, deren einfache Kontraste durch schmeichelnde Übergänge und zarteste Zwischenstufen harmonisiert werden. Von dem schwarzen, mit dunkelblauen Litzen verzierten Bolero, der das fast schattenlos gemalte Fleisch weich schimmern lässt, leitet eine crêmefarbene Schärpe zu dem Atlasglanz der weissen, von tintenschwarzen Passepoils pikant umsäumten Kniehose. Und wieder giebt der durch das Seidentrikot gedämpfte Fleischton der Waden dem Inkarnat von Gesicht und Brust das Leben der unmittelbar unter der Haut pulsierenden Blutwelle. Der braune, ungegenständlich wirkende Hintergrund kehrt bei Manet oft, auch noch in seinen letzten Bildern, wieder, wenn es ihm darauf ankommt, einen farbigen Effekt, wie in den Stillleben, auf das äusserste zu steigern. Die schwarzgescheckte, mit einer Orange spielende Katze ist eine spätere Zuthat des Meisters, sie unterscheidet sich durch den lockeren Farbenauftrag wesentlich von der breitflächigeren Behandlung des Übrigen. Manet hat das Bild, wie die Aufschrift besagt, seinem Freunde Nadar gewidmet, dem bekannten Photographen in dessen Räumen auf dem Boulevard des Capucines 1874 eine Gruppe junger Künstler jene Ausstellung veranstaltete, von der an sie den zuerst ihnen spottweise angehängten Namen der Impressionisten führten.

Manets reifster Zeit gehört das Gartenbild an. Er hat es im Sommer 1880 gemalt, als er gegen seine beginnende Krankheit Erholung in einem Landaufenthalt suchte. Er kam nicht weiter als bis Bellevue, jenes Villennest bei Sèvres, mit dem entzückenden Blick auf das Seinethal. Hier malte er, was er gerade vor sich hatte, ein Stück des üppigen, ungeordneten Gartens seines Landhauses. Aber was da unter seinem Pinsel entstanden, ist von einer Herrlichkeit, von der Worte auch keine annähernde Vorstellung geben können. Farbe ist alles, klare, ungemischte, reiche Farbe. Das Grün herrscht in allen Nuancen verschiedenster und verschieden belichteter Gräser und Laubarten. Es wird gehoben durch das eingesprengte Zinnober des Geranienbeetes und das bis zum Violett geführte Ziegelrot der Gartenmauer und der Nachbarvilla. In kleinen Dosen findet sich Gelb, unverhüllt in dem Strohhut des kauernden Mädchen, gemischt in dem Rechen und den Tönen der Baumrinde und des Weges. Ihm antwortet ein reiches und mannigfaltiges Blau, das an Schwarz grenzt in dem Hutband, das in dem Damenkostüm tief leuchtet, und matter in der Giesskanne und das noch im Grau des Schieferdaches mitklingt. Aber es bleibt nicht im Bann der Lokalfarbe. Wie es in durchsichtiger Klarheit den Himmel überzieht, so webt es als Luftton über den Blättern und dringt in die Tiefen des Buschwerks, schimmert ins Halblicht des Baumstamms, webt im Schatten, der über das Erdreich gebreitet ist und haucht lila Tinten über das Rot des Ziegelbaues. Nicht mehr das Grün herrscht, sondern Blau dringt in zarten, verschwimmenden, kaum wahrnehmbaren und doch alle Gegenstände zurechtrückenden Tönen in das Auge. Nicht Farbe ist Alles, sondern Alles ist Luft und Licht. Alle Materie ist aufgelöst in farbiges Licht. Keine begrenzende Linie, keine feste Form und doch lösen sich alle Dinge in voller Körperlichkeit von einander. Dem Eindruck des strahlenden Schmucks der Fläche gesellt sich ein klares Gefühl des dargestellten Raumes. Manet hat in diesem Bild, wie in dem um dieselbe Zeit entstandenen Père Lathuille, die letzten Konsequenzen seiner pleinairistischen Bestrebungen gezogen. Gewiss bilden diese nicht den Wertmesser für seine künstlerische Bedeutung. Der Impressionismus war en route und wäre auch ohne Manets Hilfe gekommen. Aber nur einer Begabung von seiner schöpferischen Kraft war es möglich, mit den Mitteln einer neuen Anschauung ein Werk von dieser Intensität

des Naturerfassens und dieser Freiheit der malerischen Gestaltung zu schaffen.

Das Bild war im Besitz des Mr. Pertuiset, von dem Manet ein Porträt in der Pose eines Löwenjägers malte. Aus der Sammlung Faure stammt das kleine Blumenstück, Rosen und Flieder in einem Glas. Manet hat zu allen Zeiten seines Lebens Stillleben gemalt, selbständige und als Teil grösserer Kompositionen. Ich erinnere nur an so frühe Bilder wie das Déjeuner sur l'herbe mit dem Kleiderbündel und den Früchten oder der Olympia mit dem Blumenstrauss in der Hand der Negerin oder das Waffenarrangement auf dem Déjeuner à l'atelier. Manchmal etwas absichtlich wirkend in ihrer Sonderexistenz, sind sie doch immer von grosser koloristischer Schönheit. Gegen das Ende seiner Laufbahn, als ihn die zunehmende Unbeweglichkeit immer mehr an das Haus und in das Atelier bannte, nehmen die Stillleben überhand. Vor allem sind es nun Blumen, die ihm die Farben und den Duft der Natur ans Krankenlager tragen und die er malt wie sie weder vor- noch nachher gemalt worden sind; dankbaren Herzens malt er sie, möchte man sagen, indem er ihre eigne Schönheit durch den ganzen Zauber seiner malerischen Kultur steigert. Alles was er während seiner zehnjährigen Arbeit im Pleinair an Feinheit der Naturbeobachtung, an Sicherheit der Wiedergabe gewonnen, bringt er bei diesen Blumenstücken an, die in ihrer lichten Farbenharmonie und der faszinierenden Ausdrucksfähigkeit des Pinselstriches mit an erster Stelle in seinem Werke stehen. „Der Abschluss scheint mir wie ein unverwelklicher Kranz, den sich Manet selbst aufs Grab gelegt hat, und man möchte ihn noch um die stolze Bescheidenheit beneiden, die an solcher Apotheose genug fand.“ (Meier Gräfe.) In diese Gruppe herrlicher Stillleben, von denen sich mehrere in Berliner Sammlungen finden, gehören auch die Arnholdschen Blumen, lila Flieder, gelbe und rote Rosen vor dunkelbraunem Grund. An Qualität sind sie dem Gartenbild durchaus ebenbürtig.

(SCHLUSS FOLGT)



CH. FR. DAUBIGNY, LANDSCHAFT

BRIEFE KARL SCHUCHS

MITGETEILT VON

ARTHUR ROESSLER

*Bester Freund!**

Du begreifst, dass sich in ähnlichen Momenten — gar nichts sagen lässt — nichts schreiben; — so erwarte mich weder in Stein, noch erwarte vorderhand ein Schreiben von mir.

Ich helfe der Tante ihre Situation so viel als möglich zu vereinfachen, ich nehme ihr die verwirrenden Geschäfte aus der Hand, die mit meinen eigenen mich schon mehr als nöthig beschäftigen.

Binnen acht Tagen, wenn ich so weit hergestellt und alle Geschäfte erledigt, verlasse ich Wien, um mit Halauska noch des Sommers Neige mit Studien hinzubringen — dann geh ich ganz fort auf lange, sehr lange Zeit.

Sorge Dich nicht um mich, — ich bin jetzt von allem Denken abgezogen.

Vielen Dank für die mir geschenkte Teilnahme — willst Du Freundschaftsversicherungen — Bedauern?

Lass jetzt alle Worte, sie sind ein Luxus, den sich nur der Glückliche erlauben kann.

Dein treuer Freund Carl Schuch.

(Wien 1868).

* Der Empfänger dieser Briefe war der Eisenbahninspektor Julius Rettich, ein Wiener Schul- und Jugendfreund Schuchs.

Unterach am Attersee (1868).

Wenn man kein Raucher wäre!

Erinnerst Du Dich, wie Dir war, als Du hinausgeschleudert wardst in die Welt — wie Du Familie und Heimat aufgeben musstest! — Wenn Du's noch weisst, so denk', dass Dein Freund dasselbe leidet — nur noch ein wenig Ausnahmszustand machte das Schicksal mit mir — ich musste mehr verlieren. — Doch es sei nicht geklagt.

Wie man, wenn's friert, den Ofen aufsucht, so gibt's Stunden, wo man zu den Menschen flieht — eine solche Stunde verschuldet meinen Brief.

Du sollst aber nicht darunter leiden, ich werde Dir nur im Zeitungsstil — (wenn man nur die Zeit wegescamotirt) einfach berichten, was mit mir geschehen, in den letzten Wochen.

Ende Juni bestieg ich mein Bett, in hohem Grade krank; eine Woche Eisumschläge, dann eine Woche Ruhe — es war zu Ende dieser zweiten Woche, als ich von Fannis, von meiner Schwester sich steigerndem Elend instruirt, mich anzog und zu ihr hinab mich schleppte. Den zweiten Tag darauf — war's mein letzter Besuch — in der Nacht trat ich in ihr Zimmer — nach qualvollem Warten im anstossenden Raum —

im Augenblick, als sie todt auf die Polster zurückgelegt ward.

Warum ich nicht früher hineinging, fragst Du? Mein Erscheinen in der Nacht hätte ihr gesagt, was sie wohl ahnte, aber nicht mit Bestimmtheit wusste.

Es war 2 Uhr morgens. —

Venedig, 2. Dezember 1868.

Du hast Recht — doch Recht! Italiens Wunder und die Menschen, die mit Dir sie geniessen, das reisst Dich mit, dem kannst Du nicht widerstehen. Leben und Kunst, Du musst beiden die Arme öffnen. Die Arbeit aber sei vor allem unser Augenmerk!

Julius! Ich habe einen Charakter gefunden, das heisst Mut, Selbstvertrauen, Kraft, Energie; — ein Mensch, der mit einer einzigen Hose, einzigem Rock, einzigem Hemd und mit 12 Gulden im Sack von Baiern fort ist, und jetzt hie und da, der Notwendigkeit sich fügend, arbeitet um Geld zu haben, Studien aber immer malt, sobald er nicht wüst lebt, voll Talent und Genialität — durch Italien sich schlägt, um dann in Paris zu studiren — erst 22 Jahre alt! Nun verlassen wir ihn, jetzt lebt er wieder eingezogen und arbeitsam in Rom, dann stösst er zu uns, denn ich gehe auch nach Rom, das weisst Du noch nicht, aber ich kann's nicht auslassen, das verstehst Du. — Jetzt recte nach Neapel, dann Palermo, Neapel — Rom u.s.w.

Ich habe hier in Contakt mit anderen Kunstzweigen sehr viel gelernt, besitze eine, leider unfertig bleibende, Farbenstudie, Bleiskizze — aber viel im Kopf. Geht's so weiter, ist's recht.

In Neapel selbst oder weiter, (wirst Du) hören von mir — die letzten Stunden bin ich nicht frei. Leb herzlich wohl — beantworten will ich Dein Schreiben ein andermal. Adw. Carl.

Schicke Dein nächstes Schreiben Neapel post restante. Mein erster Gang ist auf die Post.

Palma Vecchio, Tizian, Tintoretto, Bellinis Madonnen, Paolo Veronese — und alle venezianischen Farbenschwindler kenne ich jetzt genau. Jetzt kommt Natur und Antike, dann Roms idealistischen Denkmäler — und wieder Antike. Florenz kommt später. Dann wieder Natur. Genua, Nizza, die Seen, und Sommer in Graubünden. Jetzt ist's in Neapel kalt, statt später, nach wenigen Aufenthaltstagen, ca. 8 Tagen, nach Sicilien.

Du siehst — der Zug geht!

Olevano, 16. Juli (1868).

Lieber Julius!

Olevano! Nicht war, Du strengst vergeblich Dein Gedächtnis an, Du bohrst in Deinen Schulerinnerungen — ich komme ihnen zu Hilfe. Unfern von Rom, im nahen Sabinergebirge, dessen Frauen auch heute noch verdienten, dass man einen Raubzug unternähme, — liegt Olevano; Olevano, das Eldorado der Maler und Skorpione, eine romantische Stadt mit der vollständigsten Physionomie des Mittelalters, der ganzen Romantik und Schweinerei italischer Landstädte.

Von meinem Balkon seh' ich hinüber in's Albanergebirge, über die Campagna bis an's ferne Meer, und bis an die Berge der Volker — ein verschlossenes Paradies; denn drüben in den Schluchten dieser Berge, da steht noch der Brigante im Engpasse, die Flinte in der Hand — und wehe dem Wanderer!

Es ist mir eigen zu Mute wenn ich abends hinabsehe und hinaus in die endlose Weite. — Da unten, da schmettert das Tamburin, im Mondlicht fliegen die tanzenden Paare aneinander vorbei, aus der Campagna glänzen die roten Fieberfeuer herauf. — Da muss ich zurück denken an all das reiche, bewegte Leben in vergangenen Zeiten und ihr alle, die ich verloren und verlassen, Ihr zieht an mir vorüber, und ich weiss nicht, ob ich Euch noch nahe stehe wie einst, oder ob, wenn wir uns wiedersehen, wir nicht Fremde aneinander erblicken. Es liegt ja eine Welt inzwischen —

Da zieht es mich am Arme, man hat ein Kind heraufgeschickt, mich zu holen; ich bin ja bereits ein gesuchter Tänzer, von Capri her schon Meister im Saltarello. Enricetta schlägt lauter das Tamburin — und im Tanzesdrehen ist verschwunden und versunken die Vergangenheit! —

Aber es zieht mich fort nach der Heimat, den deutschen Bergen, den deutschen Menschen, auch den südlichen Wein möcht' ich gerne missen und vertauschen mit germanischem Bier, dessen Steinbehälter im Gebirge so laut an die Köpfe dröhnen. Gern' möcht' ich morgens und abends mich in mein Plaid wickeln und frieren des nachts — besser ist's als die entnervende Gluthitze, der malerische Schmutz und das habgierige Volk. Das ist die Kehrseite der Medaille.

Ich habe Dir lange nicht geschrieben — ich weiss nicht recht, warum. Manches hatte mich verdrossen — dann war mir's, als schrieb ich einem Jener, die ich nach meiner Marotte für todt halte, weil sie sich in die wärmere Enge gezogen. Du schriebst auch nicht — und indessen hatte mir Neapels Luft und sein feuriger Wein nochmals alte Funken zur Flamme angefacht — mein romantischer Sinn hatte mir in einem Kinde Babylons manches mir Sympathische gezeigt — so ging's bis zur Osterwoche — da riss ich mich los, und halb krank, halb gesund, stiess ich in

Rom wieder auf meinen Freund, mit dem ich nun, da er die Architektur mit der Landschaft vertauscht, meine Studien wieder aufnahm.

Ich hatte in Neapel gemeint, verloren zu sein für meinen Beruf — ich liess ihn lange liegen, während mein Ohr den Tönen der Welt lauschte. Ich war im Begriff mich zu verlieren, wusste ich doch damals keinen Tag, wo mich der nächste finden wird. Ich wollte mich einschiffen nach Marseille, um in Paris zu Grunde zu gehen. —

Seit Mai nun hole ich alles versäumte ein. Ich habe noch nie so rasend gearbeitet. Freilich bekam ich einigen Anstoss durch neue Bekanntschaften, und die Begegnung mit Frl. Berg, der jungen Russin von Berchtesgaden. Wohl war ich schon am rechten Weg zurück gekommen, und all das half nur mich zu bestärken.

So hast Du ein Resumé meiner Odyssee — aber Odysseus war klüger als ich — er stopfte die Ohren mit Wachs als die Sirenen sangen — freilich wollte er sich nicht besiegen lassen. —

Wie lang ich noch hier, weiss ich nicht — doch trifft mich ganz sicher ein Brief von Dir in diesem Monat noch. Schreibe: Olevano presso di Roma (casa Baldi) doch nicht recommandirt, denn hier meint man jeder recommandirte Brief sei ein Geldbrief, und die Briganti sind auch hier nicht ausgestorben; erst vor einigen Tagen war im nahen Palestrina eine Hinrichtung — er hatte nicht weniger als 7 Menschen getödtet — und gestern fand man den Bruder der Wirtin mit drei Messerstichen — una brava coltellata!

Ich bin sehr begierig von Deinen neuen Verhältnissen zu hören — säume nicht!

Auf Wiedersehen!

Dein Freund Schuch.

Rom.

Liebster Freund!

— — Der Italiener ist ein wunderliches Wesen — er bietet dem ruhigen Zuschauer, dem Anti-moralist, unaufhörlich Gelegenheiten zur Ergötzung. Spassig ist's, wie leicht er lügt; bei den nichtigsten Anlässen wird mit einer heiteren Selbstverständlichkeit gelogen, welche die deutsche Natur zwar beleidigt und abstösst, und doch nicht ohne Reiz ist. Der Italer belügt nicht nur Andere, was ja manchmal als Not- und Verteidigungsmittel gewissermassen entschuldbar sein kann, wenn es auch nicht gerade edel ist, sondern auch sich selbst. Er macht sich und Andern gern einen blauen Dunst vor, ist naiver Egoist und lebt doch eigentlich nur für Andere, denn er ist der geborene und natürliche Schauspieler des Lebens, und mimt allerlei Leben, ohne je das eigene zu leben. Bei ihm ist alles Oberfläche, Schein, Maske, Posierung, in einzelnen Fällen vielleicht hübsches Bild. Die geschmeidigen Männer sind schön, ja oft wirklich schön wie antike Sculpturen, aber doch nur wohlgeformte Gefässe ohne bedeutenden Inhalt; die Frauen — ja die Frauen, meistens anmutig, zuweilen berauschend schön, und fast immer brennende und geschickte Instrumente der Wollust.

Ich seh' Dich hier erschrockene Augen machen. Sei unbesorgt! Mein Napoli-Fieber ist vorbei. Die Arbeit, rasende Arbeit, aufzehrende Arbeit verbraucht meine ganzen Kräfte — es bleibt nichts, — nein, ich will ehrlich sein, nicht auch wälsch lügen — es bleibt wenig Ueberschuss für sinnliche Excesse. Aber die Wollust der künstlerischen Arbeit ist ja auch die allergrösste.

Dich hat mein Ausspruch vom venezianischen Farbenschwindel verwundert, und Du hältst ihn für respektlos. Er ist es gewiss, aber er gibt meiner Meinung Ausdruck. Glaub' mir's, ihre Werke sind was für das Auge des Laien, aber der Maler, der scharfsichtige, kommt doch hinter den Schwindel — es ist ein Schwindel. Nur möchte man wünschen, dass aller Schwindel der Welt sich so schön zeige.

Jetzt geht's bald wieder weg von da — wohin weiss ich noch nicht — wenn Du mir schreibst, dann noch an die alte Adresse.

Leb wohl und gut.

Ich bin Dein Freund Schuch.

Brüssel (1869).

Bester Freund!

Hast Du Dich über mein Schweigen gekränkt? Tu' es nicht. Ich bin Dir gut wie je, doch ein fauler Briefschreiber. Ich weiss nicht was es ist, aber ich bring's nicht über mich, oft, zu schreiben, mal ich jetzt doch nicht einmal, und das mach' ich doch gern. Schauen, fühlen, leben — ist jetzt mein Tun. Warmes, rotes Leben pulst um mich, zittert in mir. Das Fleisch des Rubens lebt! Eine melancholische Wildheit hat mich überfallen und hält mich Bebenden mit schwellenden Armen und Schenkeln umfasst. Das Fleisch des Rubens lebt!

— — — — — — — — — —

Ich bin müde und marod. Wie feindlich kann das Weib doch sein! und am Boden des goldenen Bechers, selbst Desjenigen, den Venus kredenzt, liegt eine bittere Neige. Sei nicht böse — man kann nicht anders als man muss. Wenn ich jetzt, ein bekümmerter aber nicht reuiger „armer Heinrich" bin, pressthaft und malade, so sei Du menschlich und begreife, Du verzeihst dann auch. Mein Arzt versucht an mir Salben und Mixturen und ist wunderlich geheimnisvoll —

ich aber will wieder Arbeiten. Die Kunst schenkt sich nicht, sie muss gezwungen werden.

Viel Geld ist mir davon gerollt, immerzu, es sei.

Paris (1870).

Lieber Julius!

Ich quäle Dich, das heisst Du quälst Dich unnütz mit meinen Qualen. Wir wollen lieber von was anderm plauschen. Die Stunde ist gut und ruhig; da ist's ganz sinnlos sich zu martern und einen Freund zu betrüben, während auf den weichen Wellen der warmen Luft, die der schwere und süsse Duft blühender Bäume erfüllt, die schmeichelnden und wehmütigen Klänge ferner Musik zu mir herüber getragen werden.

Das ist nun Paris — auch ein Eldorado der Maler. Mir scheint es mehr das el Dorado der Kokotten zu sein. Doch die Stadt ist schön, einzig, — ausgesuchte Schätze der Kunst und eine bezaubernd anmutige Natur vereint. Der Anblick der Verlotterung der Pariser wird in diesem Rahmen zu einem genussreichen Schauspiel. Sie sind in einer so angenehmen Weise verdorben, zuweilen sogar verrucht, und spielen ihre lasterhaften Tragikomödien so virtuos, dass man ihnen in einem gewissen Sinn sogar dankbar dafür sein muss. — Sie haben uns damit ein wenig von der unwahrscheinlichen Schönheit der Poesie längst vergangener Zeiten bewahrt, wo das Leben farbiger, glänzender gewesen zu sein scheint. Aber ihnen verdanken wir auch die Syphilis, — und nicht nur die Gründer der modernen Malerei. Lumpen sind die Franzosen, aber liebe Lumpen.

Ich verkehre hier viel gesellschaftlich — und ganz angenehm. Viel gearbeitet wird hier, und manchmal kommt ein Rappel über mich, und ich stürze mich wie kopflos in einen rasenden Wirbel von Pinsel und Farben.

Nach Deutschland zieht mich aber eine starke Sehnsucht zurück. Ueber die Schweiz kehr ich wahrscheinlich zurück. Du darfst Briefe von mir nicht verlangen — ich schreibe, wenn ich kann, schon selbst. Du siehst es ja.

Dein Freund Schuch.

Heimkehr! wann ich einmal heimkehre, fragst Du! — hab' ich denn eine andere Heimat als die Kunst? — Du meinst, ich müsste Wien lieben, wenn ich Paris liebe. Gewiss, ich liebe diese Stadt. Vergnügen macht es mir, wenn es mich nicht traurig macht, zu sehen, wie noch immer die Wälder und Rebenhügel in die Stadt hineinwachsen, und wie sich über das rythmisch gebaute Terrain abwechselnd ein eisern grauer oder blumenblauer Himmel breitet, und nach und nach zur sammtigen Dunkelheit dämmert. Ich habe auch die eigenartige Luft gemerkt, von der ganz Wien umhüllt ist, diese erschlaffende Luft, — und die kuriose Entdeckung gemacht, dass die einzelnen Bezirke ihr eigenes Klima haben mit eigenen Launen des Wetters. Mir ist auch das Merkwürdige aufgefallen, das man den Styl der Stadt nennen kann — einen Styl barocker Willkürlichkeit mit einer doch imponirenden Totalwirkung. Ich habe ihre bekannten und ihre verborgenen Reize genossen, weil sie verführerisch ist wie ein Weib, und mich eine Weile von ihrer persönlichen Stimmung weich wiegen lassen — und erinnere mich manchesmal gern daran. Aber — ich bin lieber in der Welt draussen — ich liebe ihre Bewohner gar nicht. Ich will in Wien nicht leben, weil ich dort nicht arbeiten kann. Im Vorbeifahren werde ich vielleicht hinkommen — dauernd dort bleiben, glaub' ich, das kann mir nur einfallen, wenn ich mich vernichtet und krank zum Sterben fühle — dann sucht ja jeder Bär seine Höhle, jeder Vogel sein Nest, jeder Hund seine Hütte — um zusammengerollt still und scheu zu verenden.

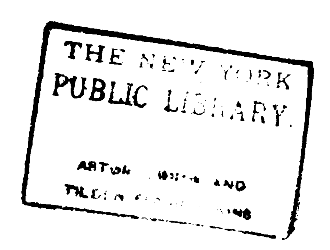
So weit ist's derweil noch nicht mit mir, noch fliesst mein Blut brausend durch meine Adern und ergisst sich glühend rot in meine Arbeiten. Man wird es merken müssen, wenn ich sie jemals zeigen werde. Du kennst ja meine Ansicht darüber, wenn Du sie auch nicht billigst.

Du schreibst mir wenig von Dir, zuviel von allerhand anderem — dass muss irgend einen mir unbekannten Grund haben — vertrau ihn mir an — ich muss sonst fürchten, dass Du nicht zufrieden bist mit der Veränderung und der Entwicklung Deines Lebens. Zögere nicht. Adieu

Dein Freund Ch. Sch.

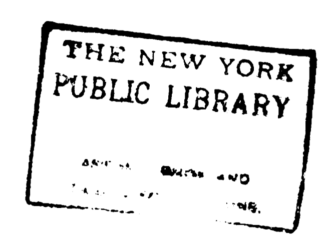


„EVENING DRESS“ AUS HEIDELOFFS „GALLERY OF FASHION“ 1795





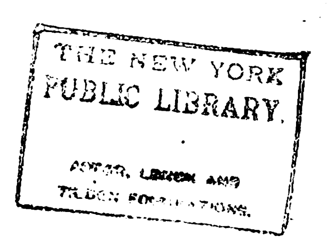
„LES MODES PARISIENNES“ 1855


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY



Dessiné par Desrais — *Gravé par Dupin*

Jeune Demoiselle en Polonoise de Taffetas garnie d'un nouveau Goût, Tablier de Gaze à bouquets détachés Coëffée d'un Chapeau à la Grenade par dessous une Toque chevelue à 5. boucles détachées.




DAS
KÜNSTLERISCHE
MODENBILD
VON
OSCAR FISCHEL



Die alten Modejournale waren für den Salon, nicht für das Schneideratelier bestimmt. Sie dienten der geistigen so gut wie der körperlichen Toilette, damals Grund genug, Liebe auf ihr Äusseres zu verwenden. Auf dem Putztisch, im Boudoir der Subskribentin mussten sie neben allem Übrigen mit Ehren bestehen können. Papier, Druck, Vorsatzbogen, Einband und Vergoldung sind von der Güte, die wir heut mit leisem Neid bewundern, so oft wir diese Bändchen zur Hand nehmen. Sie waren damals den Almanachen gefährliche Konkurrenten; denn manche später „gesammelte" Dichtung hat hier zum erstenmal gefühlvolle Herzen gesucht, und mit Aufmerksamkeit folgte der „Beobachter" den Ereignissen der Weltgeschichte und ihren Spiegelbildern auf der Bühne und in der Kunst.



MODES PARISIENNES 1855

Gleichberechtigt mit Allem was den Leser beschäftigt, war der Modebericht noch nicht in der Sprache der Konfektionäre abgefasst oder in die Beilage der Familienblätter zu einem geduldeten Dasein verwiesen. Und was ihn illustrierte, war nicht die karikierte Eleganz einer angezogenen Modellpuppe, sondern Künstler hatten es an der Quelle, aus der grossen Welt geholt.

Kein Lied, kein Heldenbuch nennt sie heute mehr, die oft in einer Person Zeichner und Herausgeber — „éditeur-artiste" — gewesen sein mögen. Eine der hübschesten Gouachen von Lavreince, die Nicolas de Launay gestochen hat, führt uns zum Lever einer Eleganten von 1770; zwischen Lektüre und Konversation werden neu eingegangene Moden erwogen. Die Schöne wendet sich an die letzte Autorität: „Qu'en dit Monsieur l'Abbé?"

Einem solchen Abbé verdankt das Frankreich der Revolution eine seiner schönsten Modepublikationen: das „Journal des Dames". La Mésan-

---

Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind nach Originallithographien aus der Lipperheideschen Kostumebibliothek angefertigt worden.



„MORNING DRESS“, AUS HEIDELOFFS „GALLERY OF FASHION“, 1799

ie alten Modejournale waren für den Salon, nicht für das Schneideratelier bestimmt. Sie dienten der geistigen so gut wie der körperlichen Toilette, damals Grund genug, Liebe auf ihr Äusseres zu verwenden. Auf dem Putztisch, im Boudoir der Subskribentin mussten sie neben allem Übrigen mit Ehren bestehen können. Papier, Druck, Vorsatzbogen, Einband und Vergoldung sind von der Güte, die wir heut mit leisem Neid bewundern, so oft wir diese Bändchen zur Hand nehmen. Sie waren damals den Almanachen gefährliche Konkurrenten; denn manche später „gesammelte" Dichtung hat hier zum erstenmal gefühlvolle Herzen gesucht, und mit Aufmerksamkeit folgte der „Beobachter" den Ereignissen der Weltgeschichte und ihren Spiegelbildern auf der Bühne und in der Kunst.



MODES PARISIENNES 1855

Gleichberechtigt mit Allem was den Leser beschäftigt, war der Modebericht noch nicht in der Sprache der Konfektionäre abgefasst oder in die Beilage der Familienblätter zu einem geduldeten Dasein verwiesen. Und was ihn illustrierte, war nicht die karikierte Eleganz einer angezogenen Modellpuppe, sondern Künstler hatten es an der Quelle, aus der grossen Welt geholt.

Kein Lied, kein Heldenbuch nennt sie heute mehr, die oft in einer Person Zeichner und Herausgeber — „éditeur-artiste" — gewesen sein mögen. Eine der hübschesten Gouachen von Lavreince, die Nicolas de Launay gestochen hat, führt uns zum Lever einer Eleganten von 1770; zwischen Lektüre und Konversation werden neu eingegangene Moden erwogen. Die Schöne wendet sich an die letzte Autorität: „Qu'en dit Monsieur l'Abbé?"

Einem solchen Abbé verdankt das Frankreich der Revolution eine seiner schönsten Modepublikationen: das „Journal des Dames". La Mésan-

---

Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind nach Originallithographien aus der Lipperheideschen Kostumebibliothek angefertigt worden.



„MORNING DRESS", AUS HEIDELOFFS „GALLERY OF FASHION", 1799

gère hiess er, ein ernster Mann, ernst auch darin, dass er sich's nicht nehmen liess, alles leblose und lebende Inventar, das zur Mode gehörte, genau in der Nähe zu sehen und den man trotz seines priesterlichen Standes überall in Paris sah, wo Priesterinnen der Mode zu treffen waren.

Ein Menschenalter hindurch hat der originelle Amateur, der sich inmitten seiner Sammlungen, als Reliquie des alten Régime, in blauem Atlas, gepudert, mit weissem Jabot konservierte, es verstanden, durch seine Publikationen dem Geschmack zu dienen und diese segensreiche Laufbahn schloss er mit seiner besten Tat: er hat noch Gavarnis Genie für die Mode entdeckt. Den Künstlern in seinen Diensten ist es ergangen, wie den Kyklikern mit Homer; ihre Namen wurden über dem La Mésangère's vergessen. Dieser ist der Doyen einer Verlegergeneration, aus der zwei Namen jedem Liebhaber bekannt klingen: Heideloff und Ackermann.

Als Kupferstecher begann der Württemberger Nikolaus Heideloff seine Laufbahn und musste, wie sein Meister Bervic den Revolutionären denunziert, weil er ein Porträt Ludwig XVI. gestochen, nach London fliehen. Dort hat er mitgeholfen die Ackermannsche Kunsthandlung in Flor zu bringen. Fühlung, die er mit den vornehmen Kreisen gewonnen, liess ihn den Plan zu einer eigenen spezifisch englischen Modezeitschrift fassen. Diese „Gallery of fashion" ist wohl das nobelste Blatt gewesen das je im Dienste der Mode stand.



AUS: GALERIE DES MODES ET COSTUMES FRANÇAIS

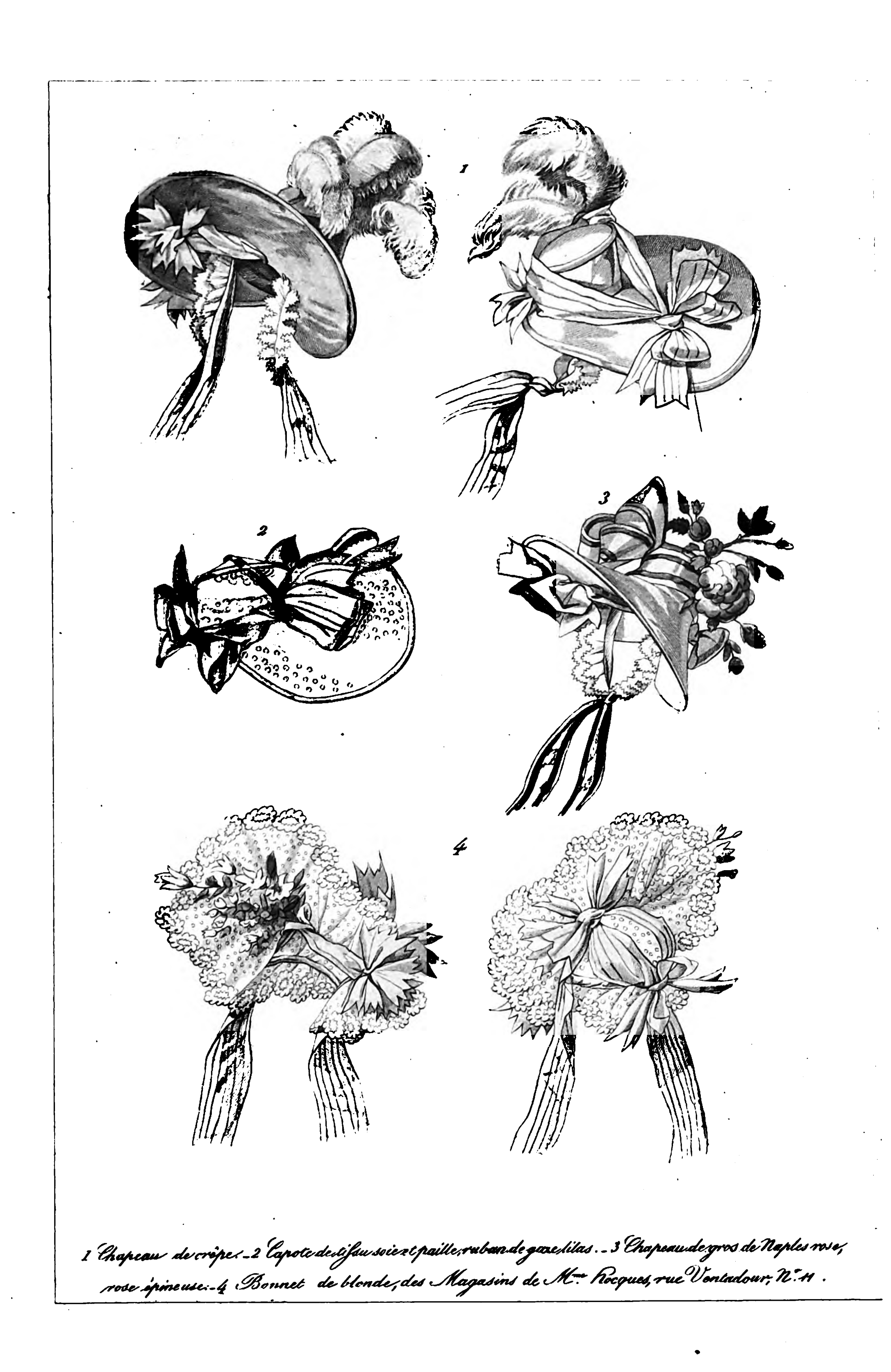
Von seinen hochstehenden Subskribenten, deren anfangs 146 waren, liess er sich den Band, 12 Lieferungen zu zwei Blatt, mit drei Guineas bezahlen. Das Bild kam also auf 2,50 M. Dafür war es auch ein kleines Kunstwerk. Sehr anmutig gezeichnet, wenn auch nicht gerade temperamentvoll — das besorgten damals die Franzosen —, wurden diese Blätter aufs liebevollste koloriert. Kopien sind nur in der Zahl der Abonnenten hergestellt. Nichts kann den stofflich und farbig weichen Charakter der



WALKING DRESS ACKERMANNS REPOSITORY

damaligen Mode besser ausdrücken, als die lichten Aquatintatöne, gehoben durch die Tupfen und Figuren der zierlichsten Dessins, die in leuchtenden Farben, ja oft mit Gold hineingemalt sind, als gelte es ein einziges Blatt der zierlichsten Vollendung nahe zu bringen, nicht eine ganze Auflage. Bis in das dekorative Potpourri der Titelblätter zu jedem Jahrgang reicht diese Liebe. Genau so geht der Text auf jedes Detail ein. Noch heute glaubt man mit dem schön gedruckten Quartband etwas Persönliches, nur einmal Existierendes, etwas wie ein Stammbuch zur Hand zu nehmen. Gewiss fehlte bei dieser Vornehmheit dem Unternehmen die rechte Lebenskraft. Mit mehr Ruhm als Gewinn hat es nach 7 Jahren sein Erscheinen eingestellt. Den Herausgeber aber finden wir 1815 im Haag, als Hüter der Gemäldegalerie König Wilhelms von Holland wieder.

Ackermann hatte es vom Sattler zum Wagenbauer und durch elegante Modelle für Kaleschen und Tilbury's zum Liebling der Londoner Gesell-



STICH NACH GAVARNI, „LA MODE" 1830

schaft gebracht, dessen Geschmack man sich willig anvertraute, als er am „Strand" eine Kunsthandlung eröffnete. So konnte er als Verleger grossen Stils sich auch die Protektion der Mode erlauben. Sein „Repository", das er schon im ersten Jahr auf 3000 Abonnenten zu bringen wusste, bewährte sich in der glücklichen Mischung von Eleganz und Wissenswertem äusserst langlebig. Wer die „well known artists" waren, die ihm diese zart getönten Modebilder zeichneten oder radierten, wissen wir nicht; aber unter den duftig garnierten Hüllen ahnen wir die Nymphen und Musidoren Bartolozzis, Rambergs oder Ciprianis. Man könnte denken, Venus selbst habe ihren Taubenwagen mit einem der berühmten Modelle Ackermanns zu vertauschen geruht und seinem Zeichner ihren Anblick im Carriage dress gegönnt.

Den Verlegern das Verdienst, aber den Künstlern das Vergnügen! Man merkt ihren Anteil, die Freude zu erzählen, was sie sahen, einen Enthusiasmus, den das Kleid auf der leblosen Puppe nicht erregen kann. Das erste wirkliche Modeblatt grossen Stils, die „Galerie des Modes et costumes français" verspricht denn auch auf dem Titelblatt, einer wehenden von Amoretten gelüfteten Draperie, dass die „plus celèbres artistes en ce genre" die Costüme „nach der Natur" zeichnen würden. So ziehen denn



CARRIAGE DRESS ACKERMANNS REPOSITORY

die Schönen des Palais Royal, deren freundliches Gedränge wir aus Debucourts „Promenade“ kennen, einzeln vor uns auf; im Vorüberrauschen, mehr noch im Sitzen und Warten zeigen sie die Grazie ihrer Taille und unter den Hüten von 1778, die 1908 wieder Mode geworden sind, werfen sie „regards quêteurs“, die nie aus der Mode kommen. Von den Künstlern, die ihnen im Bild diese ewige Jugend verliehen, waren am freiesten Desrais, der offizielle Porträtist Marie Antoinettes und Watteau de Lille, als Zeichner weiblicher Grazie nicht unwert seines grossen Ahnen. Nicht das kleinste Verdienst daran aber hat Mme. Le Beau, die jene flotten Ätzungen liebevoll und leicht in Farben setzte, und ihre kleinen Kniffe zur Wiedergabe der changierenden Seide und der Wolken von Mousseline und Tüll sehr anmutig spielen liess.

Es will schon etwas heissen, neben diesen schönen Blättern und La Mésangères Schar noch beachtet zu werden. Aber die Kupfer im „Magasin des Modes“, der eigentlichen Zeitschrift des revolutionären Paris verdienen es; so leichtsinnig und unanatomisch die temperamentvollen Figürchen gezeichnet sind; die Farbe tröstet über jeden Fehler. Ein wahrer Rausch von Harmonien geht durch diese Blätter; ein veilchenblauer silberlitziger Caraco zum lichtgrünen Rock, die Trikolorenkostüme des Thermidor, die gestreiften Bänder, Schleifen, Kokarden auf den unter dieser Flut verschwindenden Hüten, ein keckes, losgebundenes Komponieren in Farben, wie es vorher und nachher nicht mehr erreicht ist! Und doch kommt noch Gavarni!

Aber ihn vergleicht man nicht mit Andern; denn er hat geherrscht und Gesetze gegeben, wo die übrigen dienten.

Mit Kostümscherzen für den Karneval, die von einem Artikel Balzacs enthusiatisch begrüsst wurden, führte er sich ein, aber niemals wurde es ernster mit Modebildern genommen. Oft sind seine Entwürfe über den Akt gezeichnet. Ihm hat der „Chic“ nicht gefährlich werden können, wie nach ihm Vielen; denn wenn heute oft elegante Porträts so schlecht gezeichnet sein dürfen wie Modebilder, so endete dieser Zeichner der Eleganz seine Laufbahn mit dem unbestechlichsten und wuchtigsten Stil.



AUS „MAGASIN DES MODES“

Zwei Jahre war er der Vertrauensmann für Emile de Girardins Zeitschrift La Mode. Heut haben seine Entwürfe, die später der Prinzessin Mathilde gehörten, in den Mappen des Louvre ihr ehrenvolles Asyl neben den Werken der grössten Zeichner. Er wusste selbst die handwerksmässigen Stecher der Zeitschrift fortzureissen, wenigstens können sie das Beste daran nicht ganz zerstören: das Leben der Linien in einer vorüberhuschenden Silhouette, in den Spitzen oder den nickenden Blumen auf einem Hut.

All dies hat er dann übertroffen in den Lithographien seines eigenen Journals, das er den „Gens du Monde“ widmete; aber es ist, ein schönes Meteor, nach kurzem Glanz verschwunden. Was er hier auf den Stein zeichnet, hat den Wert seiner persönlichen Handschrift; die fein kolorierten Figürchen bringen das Wunder zuwege, zierlich und monumental zu sein.

Journale von dieser Vornehmheit halten sich nie lange, fast ist der Mode mit einem juste milieu mehr gedient, wie es die „Wiener Zeitschrift“ zu treffen verstand.

Sie hat unter ihren literarischen Mitarbeitern einen Grillparzer und Schlegel gehabt; längere Zeit entwarf oder besser dichtete Dannhauser für sie Interieurs mit schwellenden Polstermöbeln, die seinem „Prasser“— und der Gräfin d'Agoult wohl anständen.

Das Modenbild war hier in den Händen des Professors an der Wiener Akademie Franz Stoeber, der zuerst die Technik des Stahlstichs auf diesen Tafeln und dann durch fast 40 Jahre lang geübt hat. Er hat damit die Ehre Deutschlands gerettet. Gerade damals hatte die Wiener Mode ihren eigenen Stil darin gefunden, flott und solid zugleich zu sein; und was die bürgerlichen



PAUL GAVARNI, ORIGINALLITHOGRAPHIE AUS DEM „JOURNAL DES GENS DU MONDE“ 1834

Kleidermacher Petko am Kohlmarkt und Langer in der Himmelpfortgasse dichteten, bildete er getreulich und liebevoll mit seinem Stichel nach.

Nur in seinen früheren Zeiten hat der Wackere hin und wieder seine Figuren einen temperamentvollen Schritt machen lassen, später begnügt er sich, die kostbaren Modelle auf der Puppe zu studieren; sie haben fast immer den gleichen Kontur, aber was uns trotz dieser Monotonie lockt, sie anzusehen, ist das Verständnis, mit dem er seine saubere Handschrift schulte, um dem Schneider auf seinen Wegen zu folgen. Man denke: ein Akademieprofessor, der Kunstvereinsblätter stechen konnte, giebt sich dazu her, nach Schneidern für Schneider zu arbeiten: Es sind gestochene Modeberichte und sie haben Stil: adrett, knapp, zierlich giebt er Schnitt, Nähte, Garnierung wieder. Es ist die ganze Grazie und Präzision der Wiener Schneiderei in diesen Stillleben.

Was er hier für den soliden Schnitt der Biedermeierzeit geleistet hat, das gab Compte-Calix in den „Modes Parisiennes" für die Zeit der Kaiserin Eugénie. Er ist der Letzte, der über die Mode etwas Temperamentvolles zu sagen hat. Die Krinolinenträgerinnen in Bewegung zu setzen scheint ihm vergebene Mühe, aber das Leben der Stoffe ist ihm aufgegangen, wie vorher nur Gavarni.

Dies Stehen, Wehn und Wippen in den Röcken geht bis zur Illusion des Rauschens; als Maler schwelgt er in den stumpfen Reflexen der Taffete und Ripse, im Vor und Zurück eines Volants, dem Aufglänzen eines Seidenstreifens.

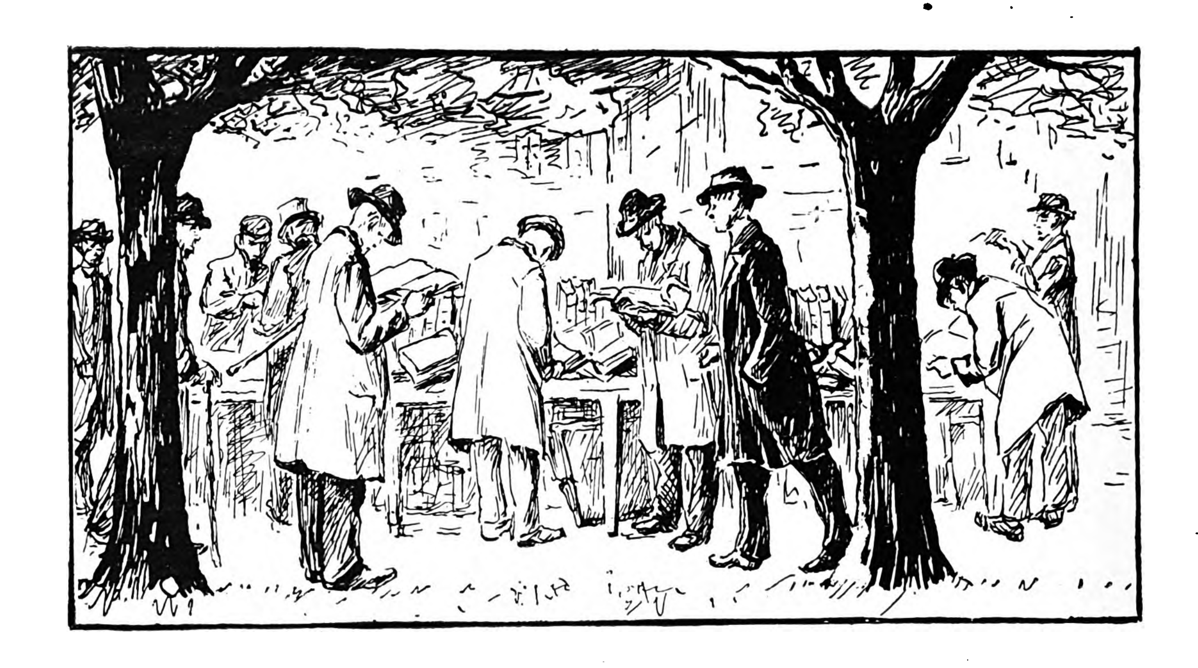
Warum haben wir dergleichen nicht mehr? Kein Künstler braucht zu fürchten, dabei eine Perle aus seiner Krone zu verlieren. Ein Hofmaler, ein Galeriedirektor, ein Akademieprofessor und ein — Gavarni haben dafür gearbeitet, ein Balzac und ein Schlegel ihr Auge darauf gehabt. Man resigniert auf einen Gavarni, aber einen Stoeber oder Compte Calix könnten wir aufbringen. Warum könnte für die Mode nicht möglich sein, was Radierer wie Peter Halm und Jacquemart leisteten, als ihre Nadeln den Reiz von Rokokomöbeln und Bijouterien nachschufen?

Der Ruf nach Künstlern soll heute nicht ungefährlich sein. Sie werden im Gefühl ihrer Mission zu leicht seelenvoll oder doktrinär; so wurden es wenigstens die Erfinder der nationalen Trachten, unter die sich sogar der grosse David verirrt hat, so die Vielen, deren Experimente in unseren Tagen ihre braven Frauen zu wandelnden Bildern stilisieren.

Von Segen war die Mitarbeit der Künstler an der Mode und andern zum Leben gehörenden Dingen doch immer nur dann, wenn sie frisch und ohne das Bewusstsein ihrer Würde zugriffen, um bei Etwas mitzuhelfen, das auch ihnen zugute kommen sollte; wie man einer Frau Blumen zum Strauss reicht.



AUS DER „WIENER ZEITSCHRIFT"



CHRONIK

Wir haben etwa vor einem Jahre, als der Plan einer deutschen Ausstellung in Paris erörtert und vorbereitet wurde, unsere Bedenken ausgesprochen, weil die Leitung des sehr verantwortungsvollen Unternehmens uns nicht in den richtigen Händen zu sein schien. Unsere Befürchtungen haben sich als berechtigt erwiesen, die Ausstellung ist gescheitert. Nun giebt man allgemein dem Kaiser die Schuld; aber nicht ganz mit Recht. Man musste sich von vornherein sagen, dass der Kaiser aus den preussischen Galerien keine Bilder herleihen würde, wenn die Leitung des Unternehmens in den Händen fortschrittlicher Künstler lag. Man hätte von Anfang an damit rechnen müssen, eine Eliteausstellung aus Privatbesitz und aus dem Besitz der Künstler zusammen zu bringen. Auf diesem Wege hätte bei strengster Sichtung eine sehr schöne Sammlung deutscher Kunst zusammen kommen können. Der Deutsche Künstlerbund hätte hier einsetzen müssen; ein Kenner und Organisator wie Hugo von Tschudi hätte an die Spitze treten sollen. Statt dessen haben die Maler in einem bei uns leider nicht seltenen Schwächegefühl mit den Behörden hin und her paktiert. Das ist sehr bedauerlich für die gute deutsche Kunst, die in den letzten drei Jahrzehnten in Frankreich ganz unbekannt geblieben ist.

❊

Wie eine Ausstellung deutscher Kunst in Paris hätte organisiert werden müssen, davon gab uns in Berlin die Ausstellung belgischer Kunst, die während des Oktober in den Räumen der Sezession zu sehen war, ungefähr eine Vorstellung. Nicht als ob diese Veranstaltung ein starkes Erlebnis gewesen wäre; aber die von ihrer Regierung unterstützten Vorstände der „Art Contemporain" und der „Société Royale des Beaux-Arts" haben sich nicht dem Zufall überlassen, sondern vom Besten, was die belgische Kunst seit mehr als einem halben Jahrhundert produziert hat, Proben zusammengebracht.

Nur die moderne Kunst ist unvollkommen vertreten. Die Neo-Impressionisten dürfen sich mit Recht beklagen, von van de Velde hätte irgend Etwas wenigstens gezeigt werden müssen, und von Lemmen Besseres als drei wenig charakteristische Bilder; man vermisst einen Hinweis auf Finch, und mutmasst Tendenz, weil

ein Talent wie Minne nicht durch ein einziges Werk vertreten ist. Dankbar ist man dagegen für Das, was Einem von de Braekeleer, den beiden Stevens, Laermans, Verwée und anderen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts gezeigt wird. Es ist die Kunst der „Väter" vor allem, was der Ausstellung die Accente giebt.

Man begegnet viel tüchtigem Können, einem von Grund auf soliden Akademismus und einem stets bürgerlich beherrschten Wollen; aber nirgend auch einer grossen, ursprünglichen Persönlichkeit, nirgend einem ganz unmittelbaren Kunstwerk. Die neuere belgische Kunst ist übersatt an Überliefertem, ist eine sehr solide Epigonenkunst, reich an Bürgertugenden aber arm an frei gestaltendem Genie. Sie ist in zu grosser Nähe und Abhängigkeit von Frankreich und Holland gewachsen, und hat sich allzu willig auch englischen Einflüssen hingegeben. Das Milieu gleicht ein wenig dem Münchnerischen. Aus alter Kunstkultur ist nur das beherrschte Handwerk übrig geblieben. Man sieht ein Niveau, nicht Gipfel; und mit einem gewissen Stolz konstatiert man, dass das Niveau in dieser eine Quintessenz gebenden Ausstellung nicht wesentlich höher liegt als das unserer Sezessionsausstellungen, die doch nur die Jahresproduktion immer zeigen. Man könnte diesen Vergleich, wozu der Ort der Ausstellung auffordert, lustig genug ausspinnen und zeigen, wie Ch. Hermans etwa dem alljährlich erscheinenden Neven du Mont entspricht, wie Victor Gilsoul ungefähr Ulrich Hübners Stelle vertritt und James Ensor die Heinrich Hübners, wie in de Saedeleer ein Karl Haider vor uns hintritt, in Marten Melsen ein Baluschek, in Henry Thomas ein Freiherr von Habermann und in Laermans ein figürlich gewordener Leistikow. Doch würde man dann in Platznot geraten, wenn es sich darum handelte, die beiden Führer dort und hier, den Belgier de Braekeleer und Liebermann qualitativ gegen einander abzuwägen. Über den starken Maler de Braekeleer, der, wie alle Belgier, eigentlich gar keiner ist und immer Zeichner bleibt, ob er nun Licht und Luft giebt, Farbigkeit oder ob er gar pointilliert, der „mühselig, mit gequältem Auftrag arbeitet und in jedem Pinselstrich eine Anstrengung verrät", der seinen Vorbildern Vermeer und Pieter de Hoogh allen Schmelz abzustreifen versteht, sich photographisch hart im Einzelnen, in malerischer Plastizität und breiter Spitzpinselei verliert und doch eine starke und charaktervolle Epigonenpersönlichkeit ist, müsste mehr gesagt werden, als es hier möglich ist, wenn wir nicht glücklicherweise auf Das verweisen könnten, was Henri Heymans, — ein Verwandter des mit zwei sehr frischen Landschaften und einen romantisch falschen Mondscheinbild in dieser Ausstellung vertretenen belgischen Malers A. Heymans — in „Kunst und Künstler" vor Jahren einmal gesagt hat. (Jahrg. III. Heft 12.) Nächst ihm interessieren am meisten die beiden so verschiedenen Stevens. Joseph, der ältere, zeigt sich dem ersten Blick als ein in der grotesk romantischen Anschauungswelt Decamps' Lebender. Er malte Hunde, in einer unheimlich dunklen Bräunlichkeit, gab ihnen michelangelesk übertreibende Formen und gewaltsame Silhouetten und machte diesen dramatischen Aufwand dann irgend einer dummen Gartenlaubenanekdote dienstbar. Alfred Stevens, der Modemaler des zweiten Kaiserreichs, giebt sich, ganz im Gegensatz dazu, in feministisch weicher Pose. Dieser Frauenmaler verhält sich zu Meistern wie Manet oder Leibl, wie Fragerolles zu Lantier. Seine „Japanische Fratze" steht ungefähr in der Mitte zwischen Manet und Konrad Kiesel. Er nimmt mit diesem Bild eine Höhe etwa ein wie Munkacsy, der auch dem Courbetkreis angehörte. Erstaunlich in vielen Dingen handwerklicher Malkultur, aber Keiner, der aus Eigenem wirtschaftet. Ein Stolz seines Landes, aber ausserhalb des Kreises der Grossen und selbst der weniger Begabten stehend, die in einer Entwickelungsgeschichte der Kunst als fördernde Faktoren genannt werden müssen.

Das Gleiche kann man mit mehr oder weniger Vorbehalten von vielen seiner Landsleute noch sagen. Von Verhaeren zum Beispiel, den man einen de Braekeleer des Stilllebens nennen könnte; von Alfred Verwée, der dem ersten Blick imponiert und der doch soweit dann zurücksinkt, wenn man vor seinen Pferden und Kühen an Géricault oder nur an Troyon denkt; von Evenepoel, den man bei uns so gut wie Manet findet und der doch nur wenig mehr ist als ein Gari Melchers-Temperament; von dem Maler und Bildhauer Meunier, der Einem immer akademischer erscheint, je öfter man seine Arbeiten sieht; von Rops, diesem unerträglich spitzen und saftlosen Literatengeist, der alles nur aus zweiter und dritter Hand hat, selbst die Unanständigkeiten; von Knopff, dessen süsslicher Malkultur ganz die Renoirsche Tiefe und dessen klimtischer Stiltendenz die Minnesche Naivität fehlt; von dem charaktervoll anglisierenden Eugène Smits, dem präraffaelitisch manierierten Frédéric, den Puvisnachahmern Montald, Delville und Ciamberlani; von einem Porträtisten wie Lucien Wollès, der von den Primitiven in den belgischen Museen erstaunliche Genauigkeit gelernt hat, und schliesslich sogar von dem ganz modernen, sehr tüchtig pointillierenden Akademiker Rysselberghe.

Auch vor der belgischen Skulptur dieser Ausstellung nimmt man ein Niveau wahr, das nie unter einen gewissen Punkt sinkt, niemals aber auch sich zu ganz freier Selbständigkeit erhebt. Man begegnet in einem Jünglingskopf von Rousseau, zum Beispiel, einer Leistung, deren antikische Grösse frappiert, sieht daneben dann von demselben Bildhauer aber unoriginelle Kunstgewerblichkeiten; man steht vor den Arbeiten Jef Lambeaux' ähnlich wie vor denen unseres Begas, bewundert aufs Höchste die erstaunlich modellierten Einzelformen Lagaes, ohne dass seine Büsten Einem psychologisch doch viel sagten, geht mit kühler Achtung von Dubois fort, und mit zwiespältigen Gefühlen von van der Stappen. Man durchwandert die ganze Ausstellung eigentlich mit

dem Hute in der Hand; aber man nimmt nicht neue, fortwirkende Antriebe mit heim. Es ist als ginge man durch eine sehr tüchtige Akademieausstellung. Tritt man ins Freie, so drängen sich nicht eben gesehene Kunstgestalten vor den deutungsfrohen Geist. Nicht mit einem stürmischen ästhetischen Erlebnis hat man zu thun, sondern man beginnt über die alte und neue Kunstgeschichte Belgiens zu denken, und gerät dabei ein wenig in die Geschichtsphilosophie.

✲

Mit starkem Interesse blättert man in einem Band alter Schriften von Theophile Thoré, der in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Paris unter dem Pseudonym „Bürger" Kunstkritiken, vor allem über die Maler der Fontainebleauer Schule schrieb und aus dessen Arbeiten Klinkhardt und Biermann nun Einiges in deutscher Übertragung haben erscheinen lassen. Vieles ist veraltet und Manches scheint uns heute falsch; aber man findet daneben auch Sätze, die vor kurzem erst geschrieben sein könnten. Zum Beispiel die folgenden, die einem Bericht über die Weltausstellung in London 1862 entnommen sind und deren prinzipielle Formulierungen heute, nach einem halben Jahrhundert, im Zeitalter der Gemütsbündler und Werdandiideologen noch sehr aktuell sind:


A. FEUERBACH, MÄDCHENBILDNIS SAMMLUNG ARNHOLD

„Es giebt heutzutage in Europa drei Landschaftsschulen: die Schule Frankreichs, an die sich die Mehrzahl der belgischen und holländischen Landschafter anschliesst; die der Düsseldorfer, zu der viele andre Deutsche und auch Schweizer gehören; die Englands, die ganz für sich besteht, mit ihrer furchtbaren Lorgnette.

Ich bin mit Landschaftsmalern aus Düsseldorf auf dem Rheindampfer gefahren: ‚O welch ein Schauspiel! Grossartige Natur! Du erhebst den Menschengeist bis zur Anschauung des Unendlichen! Erhabene Linien, die sich in den Himmel verlieren! — O Goethe und der Harz . . .' u. s. w. Alles sehr gut; aber nun kehrt mein Landschafter in sein Atelier zurück und komponiert seine Landschaft mit seinen Ideen und Reflexionen, selbst wenn er Lokalstudien gemacht hat. Haben wir Berge? die brauchen wir. Einige Tannen vom Sturm geknickt, die würden sich gut machen auf dem Vordergrund: also bringen wir sie an. Ein See? ja, mit Schatten darüber, das wirkt als Abschieber und ist zugleich poetisch. Fängt man doch gleich zu träumen an, wenn man auf dem Nachen über den See fährt. Dann stellen wir vorn noch einen melancholischen Hirten auf eine Felswand, und die Landschaft ist fertig. Aber wie ist das traurig! wie leer und bedeutungslos, trotz den Ansprüchen auf Grossartigkeit und Poesie. Vor solchen kalten Bildern wird der Beschauer ebensowenig gerührt, wie der Maler es war, als er sie zusammenstellte.

In England lässt der landschaftmalende Gentleman nicht lange Haare über einen himmelblauen Mantel mit rotgelben Sternen wallen, wie die Poeten von Düsseldorf, sondern macht zuerst seinen Überschlag, stattet sich bequem aus mit kurzer Joppe, Schuhen ‚Prinz Albert' mit Lederriemen geschnürt, und seinem Lorgnettenetui; dann geht er botanisieren auf die Felder, versichert sich, dass diese oder jene Pflanze spitze oder abgerundete Blätter von dieser oder jener Form hat, dass dies Blümchen solchen Kelch und so und soviel Staubträger hat, dass es übrigens in der Natur sehr gewaltsames Rot, hartes Grün, unerbittliches Gelb, viel Violett giebt, — dass Licht überall und für alles da ist. Gottseidank! Dann nimmt er das Teleskop zu Hilfe, das

annähert, und das Mikroskop, das vergrössert; — der englische Geist hält darauf, sich über alles Rechenschaft zu geben. Unser gewissenhafter Landschaftsmaler macht bis ins Einzelnste seine Ansicht von Zweigen des Gestrüpps und abgebrochenen Blättern, eins nach dem andern in vollem Tageslicht, als ob er für das Kabinet eines Botanikers arbeitete . . .

Die französischen Landschafter sind schwerlich Philosophen und haben auch keine Neigung zu exakten Studien. Sie gehen in den Wald von Fontainebleau hinaus, oder nach der Ile Adam, an die Ufer der Seine, des Meeres oder eines Bächleins, zum Fuss der Alpen oder der Pyrenäen, richten sich in einer Hütte ein, schauen nach der Farbe des Wetters und nach dem Sonnenuntergang, fangen den Regen auf und lassen sich den Wind um die Nase wehen, bis sie von irgend einer eigentümlichen Wirkung auf irgend einer ländlichen Stätte den vollen Eindruck aufgenommen haben. Es ist zuweilen nur die geringste Baumgruppe, ein stehendes Wasser, ein Busch, fast nichts; aber es ist das Gefühl, das man bei diesem beinahe Nichts hat, das — eben alles ausmacht.

Ist es nicht wunderbar, dass die alten holländischen Landschaftsmaler uns fesseln, uns interessieren und rühren, uns von Erinnerung oder Hoffnung leben lassen, indem sie uns eine kleine beschattete Hütte zeigen und Weiden, die sich im Wasser spiegeln, wie Hobbema; einen Waldrand, wie Ruisdael; ein Wiesenland am Kanal wie Albert Cuijp. Wie kommt das? Das geschieht, weil sie diese Dinge lieb hatten, weil sie den Charakter fühlten und den Widerhall in der menschlichen Seele. Naive, ihrer selbst unbewusste Dichter, deren einziges Geheimnis die reine Liebe war zu Dem, was sie darstellten.

Der Künstler darf kein abstraktes Wesen sein, nach deutscher Denker Art, noch ein einfaches, nur recht klares Objektiv, nach englischer Art. Der Fehler der Deutschen ist, nicht genug von der äusseren Natur aufzunehmen; der Fehler der Engländer ist, nicht genug von der menschlichen Natur wiederzugeben. Der wahre Künstler ist eine unlösbare Verbindung von Natur und Menschentum, ein sehendes und denkendes Wesen zugleich."

❃

Im Kunstgewerbemuseum war ein Teil der ostasiatischen Kunstwerke ausgestellt, die Wilhelm Bode letzthin erworben hat, als Grundstock einer grösseren Sammlung, die im Laufe der nächsten Jahre ausgebaut werden soll. Der Wert dieser Arbeiten besteht darin, dass sie Zeugnisse einer älteren Kunst sind, die wenig oder nichts mit der modernen Japan- und Chinamode zu thun haben. Man sieht einige hervorragende Tuschmalereien und bedeutende farbige Kakemono, eine grosse Zahl von Masken, worunter man Frauenmasken (die nie grotesk verzerrt, sondern immer lieblich schön sind) von antikischer Grösse findet, chinesische und japanische Lackarbeiten, ausgewählte Werke einer staunenswerten Metallkunst und die mannigfaltigsten Produkte kultiviertester Keramik. Es ist nicht leicht, heute noch, nach all den Plünderungen, eine wertvolle Sammlung ostasiatischer Kunstwerke zusammenzubringen. Wie es scheint, wird es dem Sammlergeschick Bodes jedoch über alles Erwarten glücken. K. S.

❃

Eine der jüngsten Neuerwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums kam aus dem klassischen Lande der christlichen Skulptur, aus Nordfrankreich, und füllte damit eine der empfindlichsten Lücken der mittelalterlichen Abteilung. Wir haben in deutschen Sammlungen höchstens Elfenbeinschnitzereien aus der Blütezeit der französischen Frühkunst; kaum irgendwo ein Werk, das Zeugnis ablegt von dem Glanze, der diese Ruhmestat des französischen Genius umstrahlt, die Schöpfung des „gotischen" Stils. Man muss nach Frankreich reisen und die Kathedralen des 13. Jahrhunderts betrachten, um die Vorstellung zu gewinnen, dass es ausser der Antike und der italienischen Renaissance, noch eine dritte Kunstepoche giebt, die auf das Beiwort „klassisch" Anspruch hat. Eine Ahnung davon kann man freilich auch in dem dämmrigen gotischen Saale des Berliner Museums erhalten: vor der Holzfigur eines Leuchterengels, der in der Oisegegend um das Jahr 1260 entstanden ist.

Ursprünglich waren es zwei Engel, die in den leider abgebrochenen Armen Kerzenleuchter trugen. Der zweite ist ins Louvre gekommen. Wir haben sie uns zu denken als zu Seiten einer thränenden Madonna stehend, in einem Altarbau; sei es auf dem Altartisch in einem mageren Aufbau von Holzarchitektur, sei's in Nischen hinter dem Tisch des Herrn: immer aber als separierte Einzelfiguren in Gehäusen, ohne optischen Zusammenhang. In Ermangelung unanfechtbar vollständiger Holzaltäre aus dem 13. Jahrhundert, die uns nicht erhalten sind, muss man an die französischen Portalanlagen denken, um sich den strengen Eindruck ihres Aufbaues vor Augen zu halten. Dort stehen Reihen von Einzelstatuen in den Gewänden der grossen Kirchenthore, eine jede in Stabwerk eingespannt, mit einem Baldachin zu Häupten, jede von der andern isoliert: sie sind auf's äusserste an die Architektur gebunden, deren vertikalen Hochdrang sie teilen und von der sie lediglich als ein bauliches Glied behandelt werden, wie ein Pfeiler. Denkt man an die individuelle Fessellosigkeit der Renaissancestatuen in ihren breiten Nischen, die nur den Rahmen für eine ungehemmte plastische Entfaltung der Figur abgeben und sie gleichsam gegen den übrigen Bau isolieren, anstatt sie ihm als dienendes Glied einzufügen, so hält man den stärksten Gegensatz gegen die französische Hochgotik in Händen. Der Erfolg dieser vollen-

deten Gebundenheit der gotischen Statue war eine herrische Selbstzucht der Plastik, die ihren Ruhm darin suchte, gerade in der tyrannischen Beschränkung durch die Baukunst das Mittel straffer Stilbildung zu finden. Die Grenzen eines hohen, schmalen Steinblockes durften nicht überschritten werden; so holten die Bildhauer des 13. Jahrhunderts in Frankreich aus ihm jenes wohlerwogene Maass von Bewegung heraus, das ihre Gestalten mit einem nie wieder erreichten Zauber monumentaler Ruhe und Grösse umgiebt, und das dem Entzücken des Betrachters unwillkürlich den Vergleich mit der Blütezeit der attischen Kunst zu Phidias Zeit eingiebt.

Die stille Grösse der Statuen von Reims oder Chartres und die hochstrebende Schlankheit infolge der allseitig begrenzten Grundform des Blockes findet man wieder in dem Engel des Berliner Museums, der, wenn auch holzgeschnitzt, die Prinzipien der Steinfigur widerspiegelt. Er ist unbeträchtlich in der Grösse; um so lebhafter wird die Liebenswürdigkeit und die himmlische Grazie seines Wesens empfunden. Alles an ihm ist dabei Typus, aufs Monumentale dringend; nicht nur, dass die Persönlichkeit der Erscheinung hinter dem Gattungsmässigen zurücktritt, was sich in Zeiten monumentaler Statuenauffassung von selbst versteht: was typisiert ist an ihm, sind auch die Motive als solche. Es ist das Stehen auf dem Standbein mit vorgestrecktem Spielbein, in naiver Ausschliesslichkeit; es ist die elementare Bewegungsmöglichkeit an sich, die unkomplizierte reine Grazie, die mit der Kraft ewiger Jugendlichkeit und elementarer Einfalt wirkt, unbeirrt durch Nebenabsichten. Daher diese unübertreffliche Grossartigkeit des Mantelwurfs, der zur Rechten frei herabfällt — das leise Ausschlagen der Linie nach aussen zeugt von feinster Beobachtung —, der von links her unter dem Arm emporgenommen wird und in wenigen ganz einfachen Falten sich hinaufzieht. Wie frei sitzt das lächelnde Köpfchen auf dem schlanken Halse; wie königlich tritt diese Erscheinung eines Himmelsboten auf, der keiner Glorie bedarf, weil seine Locken ihm den Schimmer der Hoheit ums Haupt legen! Diese Kunst ist ganz einfach — in den Mitteln einfach und in der Grösse ihrer Geistigkeit — weil sie wahr ist, wie die Natur selber.

Paul Ferd. Schmidt.

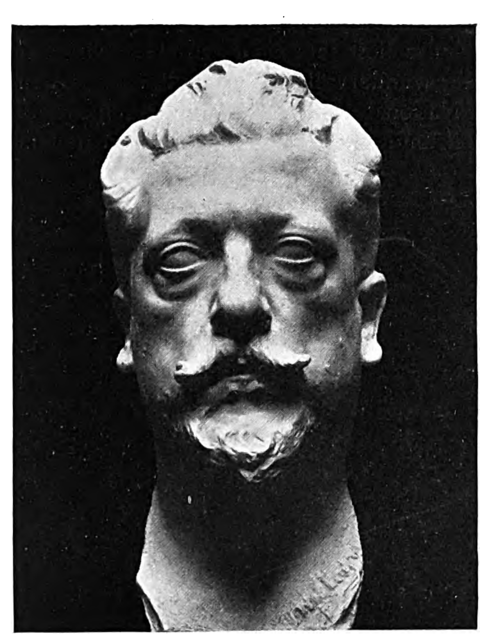


HOLZFIGUR EINES LEUCHTERENGELS, FRANKREICH, UM 1260



HENRI EVENEPOEL, CAFÉ — AUSGEST. IN DER AUSSTELLUNG BELGISCHER KUNST

KUNSTAUSSTELLUNGEN



JULES LAGAE, BILDNISBÜSTE — AUST. BELGISCHER KUNST

Berlin. — Die Saison beginnt ruhig. Im vorigen Herbst wurden die Delacroix- und Géricaultausstellungen gleich zu starken Kunsterlebnissen; in diesem Jahr wird nichts schon gezeigt, was tiefere Empfindungen noch auszulösen imstande wäre, wenn man von der unbeschreiblich reichen Herbstnatur herkommt, die gerade in Berlins Umgebung ihre juwelenhaft glitzernden Herrlichkeiten jetzt verschwenderisch wieder entfaltete. Ja, man verlässt die Ausstellungsräume sogar mit dem vorwurfsvollen Gedanken, warum unsere Maler es nur ausnahmsweise einmal versuchen, — Hagemeister, der Arbeiten aus neuerer und früherer Zeit bei *Gurlitt* ausstellte, trat als eine rühmliche Ausnahme sehr sympathisch hervor — diese Herbstwunder der märkischen Natur im Spiegel ihrer Kunst aufzufangen.

Unter solcher Stimmung leidet am meisten ein Künstler wie Ulrich Hübner, der eine Kollektion neuer Arbeiten aus Travemünde bei *Paul Cassirer* zeigte. Käme man nicht aus dem nebligen Lichtgefunkel draussen, sondern aus einem winterlich trüben Grossstadtwetter, so würden seine Sommerbilder wahrscheinlich weniger ölfarben erscheinen. Jetzt wird man ein wenig ungerecht gegen die sehr ernsten und tüchtigen Arbeiten, die alle beinahe den Punkt erreichen, wo die Kunst eine Sache für sich zu werden beginnt; eine Kraft, die von Naturerlebnissen nicht mehr unmittelbar berührt werden kann. Beinahe! Ein Wort hoffnungsvoll und deprimierend zugleich; und



ALFRED STEVENS, DIE JAPANISCHE FRATZE
AUSST. BELGISCHER KUNST

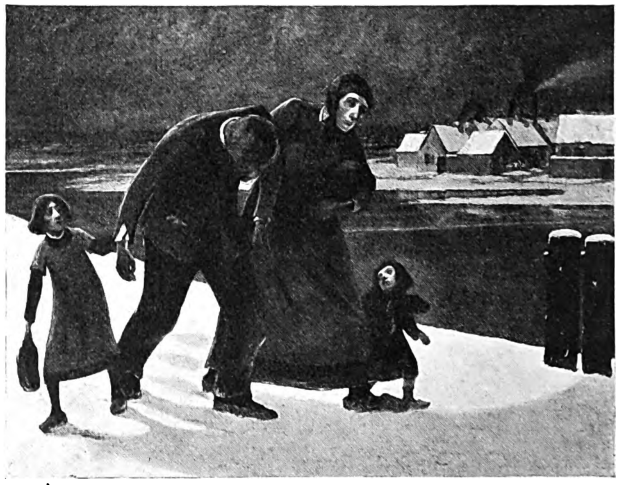
immer wieder doch ein Merkmal für Hübners Landschaftskunst.

Mit gesammelterer Empfindung steht man vor dem grossen „Abendmahl" Uhdes. Kein Werk, dessen Gesamteindruck das Blut schneller kreisen macht; aber es sind Apostelköpfe darin, deren fragend anbetende Beseeltheit Einen lange noch verfolgt, und die, als gute Malerei, schöne Bildpunkte innerhalb des Bildes geben.

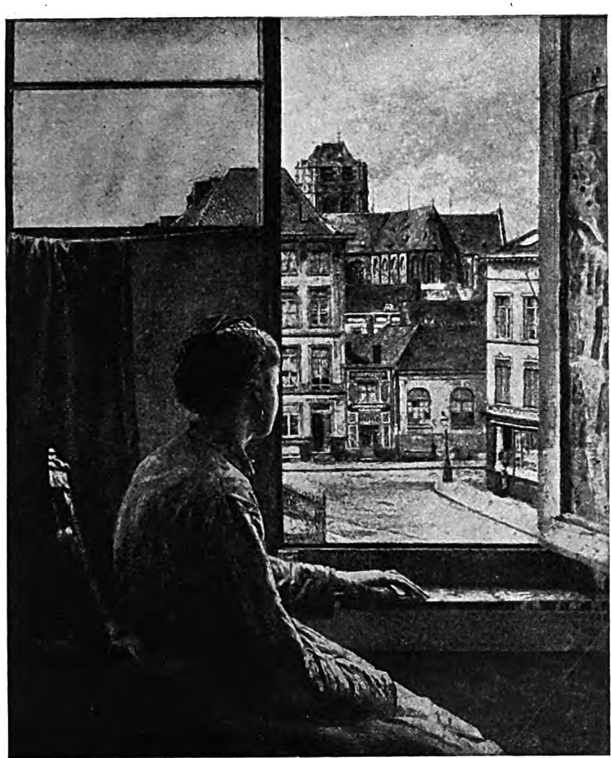
Wunderlich naturfern fühlte man auch im *Künstlerhaus*, wo den Berlinern Gelegenheit gegeben wurde, Wilhelm Busch als Maler kennen zu lernen. Ein halbes Dutzend grosser Säle, angefüllt mit kleinen Bildchen und Zeichnungen. Kein Blatt darunter, das nicht von erstaunlichem Talent erzählte und keines auch, das dieses Talent auf einem Gipfel der Vollendung zeigte. Ein ursprüngliches Temperament, das nie doch der Atelieratmosphäre entrann. Busch war als Maler durchaus Skizzist, Dekorateur und Routinier. Unendlich geschickt und manieriert; spritzig und kokett in der Technik; Palettenvirtuosität, Atelierkultur. Immer kühn und frisch als Zeichner, aber stets auch unbesorgt dekorativ als Maler. Ein Eklektizist, der die alten Holländer oberflächlicher noch nutzte, als die Münchener sonst die Alten zu benutzen pflegen. Kein Ton, dessen Richtigkeit vor der Natur nachgeprüft, keine Valeur, die sorgsam studiert, keine Farbe, die als notwendige Ergänzung einer anderen ernsthaft gesucht worden wäre. Nie ist vom Objekt das Gesetz empfangen worden; die Lust an der leichten Virtuosität allein wurde dem Maler zur Triebfeder. Diese ganze Malerei ist nur nebenbei gemacht worden. Nie hat Busch sie selbst nur halb so ernst genommen wie seine Bienen. Und darum brauchen auch wir nicht allzuviel Ernst daran zu wenden, wenn es auch sehr lehrreich und dankenswert war, sie kennen gelernt zu haben.

Auch Steinhausen, dessen Landschaften und Heiligenbilder bei *Fritz Gurlitt* zu sehen waren, giebt sich den Lehren der Naturwahrheit nur mit halber Aufmerksamkeit hin, weil er zu viel mit seinen lyrisch schwermütigen, gestaltlos zarten und blässlich frommen Lebensgedanken beschäftigt ist. In seinen Farben ist zuweilen Renoirs zärtliche Süssigkeit, aber nie ist auch nur ein Bruchteil von der gewissenhaften „Richtigkeit" des Franzosen darin. Zu Trübner verhält Steinhausen sich wie die überzarte Frau zum robusten Manne, und Haider wirkt ihm gegenüber fast kräftig. In seinen Selbstporträts gleicht er einem kränklich freundlichen Pilgersmann, einer ganz reinlichen und gütigen, aber auch ganz passiven Natur. Ein modern gewordener Nazarener; ein Landschaftsromantiker von der Art Caspar David Friedrichs, aber ohne dessen Instinkte der Tiefe. Die Heiligenbilder sind unbeherrscht und oft kaum diskutierbar; in den verträumten Landschaften nur vibriert hier und da etwas wie wahrhaft poetische Stimmung.

Was uns von Ausländern gezeigt wurde, war auch nur in einem Falle danach, ein lebhafteres Interesse zu erwecken. Diese Ausnahme war die Ausstellung von Werken Fatin-Latours bei *Ed. Schulte*. Auch Dieser war freilich nicht einer der ganz Ursprünglichen und Männlichen; aber er war Courbets Schüler und einer der gebildesten Zöglinge französischer Kunsttradition. Die Ausstellung bei Schulte liess ihm nicht ganz Gerechtigkeit widerfahren; der wundervoll kultivierte Porträtist, den das Bild in der Nationalgalerie ankündigt, kam nicht genügend zur Geltung; aber man vermochte trotzdem



EUGÈNE LAERMANS, DER BETRUNKENE AUSST. BELGISCHER KUNST



HENRI DE BRAEKELEER, DER ALTE MARKT AUSST. BELGISCHER KUNST

tiefere Blicke in die Eigenart dieses Künstlers zu thun. Fatin Latour war eines der aufnahmefähigsten Talente des neunzehnten Jahrhunderts; ihm ist das Louvre recht eigentlich zur Akademie geworden. Er war ein Meister des Lernens. Seine tonschönen, sehr beherrschten und von einem unendlich soliden Handwerk zeugenden Stillleben lassen an die genau zeichnenden alten Holländer denken und an Courbets Tonkraft; vor seinen Lithographien „Oeuvre de Wagner" und „Oeuvre de Berlioz" — eine für den modernen Romantiker sehr charakteristische Wahl — denkt man zugleich an Jngres, Chassériau, Prud'hon und an die Meister des Rokoko. Vor den Kompositionen voll olympischer Romantik kommen Einem ungesucht Namen in den Sinn wie Monticelli und Poussin; und vor den Porträts sieht man sich gezwungen an Rembrandt zu denken. So vielseitig gebildet also, ganz Eklektizist und doch eine charaktervolle Erscheinung; solide trotz seines französischen Präraffaelitentums — oder besser Raffaelitentums. Ein Talent, das Honig aus allen Blüten zu saugen wusste, das zugleich nüchtern und romantisch empfand, der Weichlichkeit Carrières nahestand und doch Courbets Kraft zu nützen wusste; eine Persönlichkeit, weder gross noch tief, aber im höchsten Sinne gebildet und gewissenhaft. Ein Maler von hoher Kultur und feinem Geschmack, ein Zeichner von grosser Sicherheit und Gewissenhaftigkeit, ein Komponist, leicht und immer gefällig, wenn auch ohne tiefere Phantasie. Alles in allem: ein sehr wohlgeratenes Kind jener stolzen Traditionskraft, die in der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts stärker ist als jeder Individualismus.

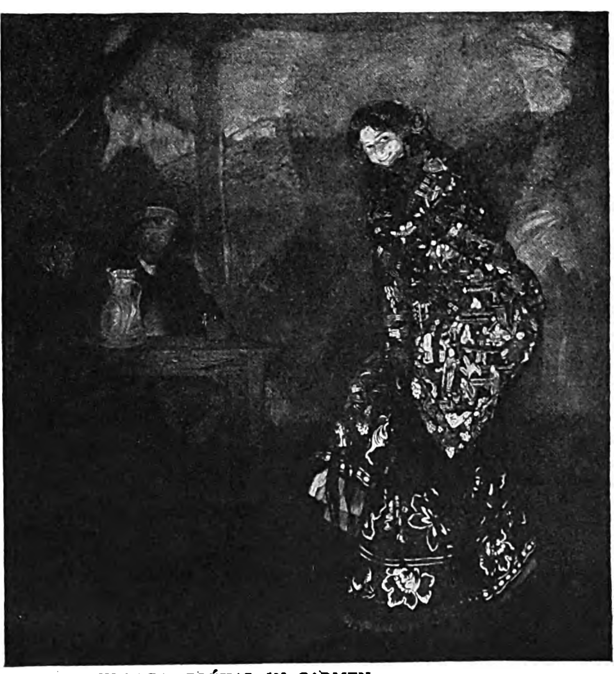
Was neben seinen Arbeiten bei *Schulte* von anderen französischen und holländischen Bildern ausgestellt war, bleibt besser verschwiegen. Es war stellenweis wie eine Diskreditierung verehrter Namen.

Auch die Ausstellung von Bildern Camille Pissarros in *Caspers Kunstsalon* gereichte den Andenken dieses Künstlers nicht zum Ruhm. Wer Pissarro nicht schon gekannt hat, muss eine seltsame Meinung von den Kunstrichtern gewonnen haben, die den Ruhm des Franzosen immer singen.

Dresden. — Bei *Arnold* gab eine Ausstellung Heinrichs von Zügel ein sehr gutes Bild vom Wesen dieses Tiermalers. Daneben wirkten sehr frisch und verheissend Arbeiten von Richard Dreher, der ja letzthin mit dem Villa Romana-Preis bedacht worden ist.

Bei *Emil Richter* interessierten am meisten einige Werke von Cuno Amiet und eine kleine Kollektion junger Franzosen. Marquet, Jean Puy, Camoin, Guérin, van Dongen u. s. w. Im ganzen nur Stichproben; aber lehrreich auch insofern, als der Einfluss Cézannes einmal unzweideutig gezeigt wurde.

Frankfurt. — Im Salon *Schneider* war eine Kollektion ausgezeichneter Bilder, die zum grösseren Teil aus der Sammlung van Eeghen (Amsterdam) stammen: einmal moderne Holländer (J. Israëls, die beiden Maris, Mesdag, Jongkind u. a.), namentlich aber französische Meister der Barbizonschule von 1830. Nur die besten Werke können hier genannt werden: von Corot ausser einer Landschaft ein Figurenbild (Normännisches Mäd-



IGNACIO ZULOAGA, BRÉVAL IN CARMEN
AUSGEST. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

chen); von Courbet eine Landschaft bei Ornans und ein wunderbar reifes, klassisch vornehmes Frauenbildnis; von Daumier ein grösseres Figurenbild (Sancho Pansa) und von Delacroix eine Szene aus dem türkisch-griechischen Kriege. Köstliche Waldlandschaften waren da von Th. Rousseau und Diaz; von diesem auch ein weinendes Mädchen im Walde (Rückenakt), anders, kühler im Ton, als man Diaz sonst kennt. Das beste der Bilder von Fantin-Latour war ein Blumenstillleben, das von Dupré eine Landschaft, die den etwas prätensiösen Titel „Symphonie" mit Recht trägt. Millet war nur mit einer Zeichnung vertreten, freilich mit einer meisterhaften. — Unter den zahlreichen im Salon *Hermes* neuausgestellten Werken erschienen als die besten die von M. Clarenbach (Düsseldorf), stille niederrheinische Flachlandschaften, sumpfiges Gewässer zumal und Schnee und darüber zitternde Luft. — Das Wertvollste im *Kunstverein* kam aus Paris: die Kollektion Zuloaga. Neuere und ganz neue Bilder. Doch der stärkste Eindruck ward Einem im grossen Oberlichtsaal; man glaubte, wenn man ihn betrat, ein Stück des berühmten Ateliers in Meudon zu sehen: Reihen weisser Skulpturen in der Mitte, und die ruhigen Wände nur durch einige spitze Lorbeerbäume gegliedert. Diese Werke Rodins waren ein Cyklus „Schattengestalten" vom Höllentor und zeugten eine Stimmung von grossartig danteskem Pathos.

Leipzig. — In den *Kunstverein* sind durch die Vermittelung O. Grautoffs und G. Biermanns eine Anzahl prachtvoller Zeichnungen Rodins gekommen, die mehr Aufmerksamkeit und Achtung verdient hätten als ihnen leider zuteil geworden ist. Seltsam, dass sich diesen wundervollen Zeichnungen gegenüber immer noch derselbe Widerstand regt, während der Bildhauer Rodin beinahe schon populär ist!

München. — Die *Moderne Kunsthandlung* hatte eine Ausstellung von Bildern des talentvollen jungen Schweizers Fritz Osswald — eines Gysis- und Diezschülers — vortrefflich organisiert.

D. Richter bereitet Ausstellungen der Barbizon- und Pilotyschulen vor.

Wiesbaden. — Die „*Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst*" zeigte im Festsaal des Rathauses seine umfangreiche Ausstellung altjapanischer Kunst: Malerei, Farbenholzschnitte, Lackarbeiten, Schwertstichblätter, Keramik, Stickereien und Brokate, durchweg sehr gute, zum Teil äusserst seltene und prächtige Stücke, sorgfältig katalogisiert von Dr. von Grolmann.

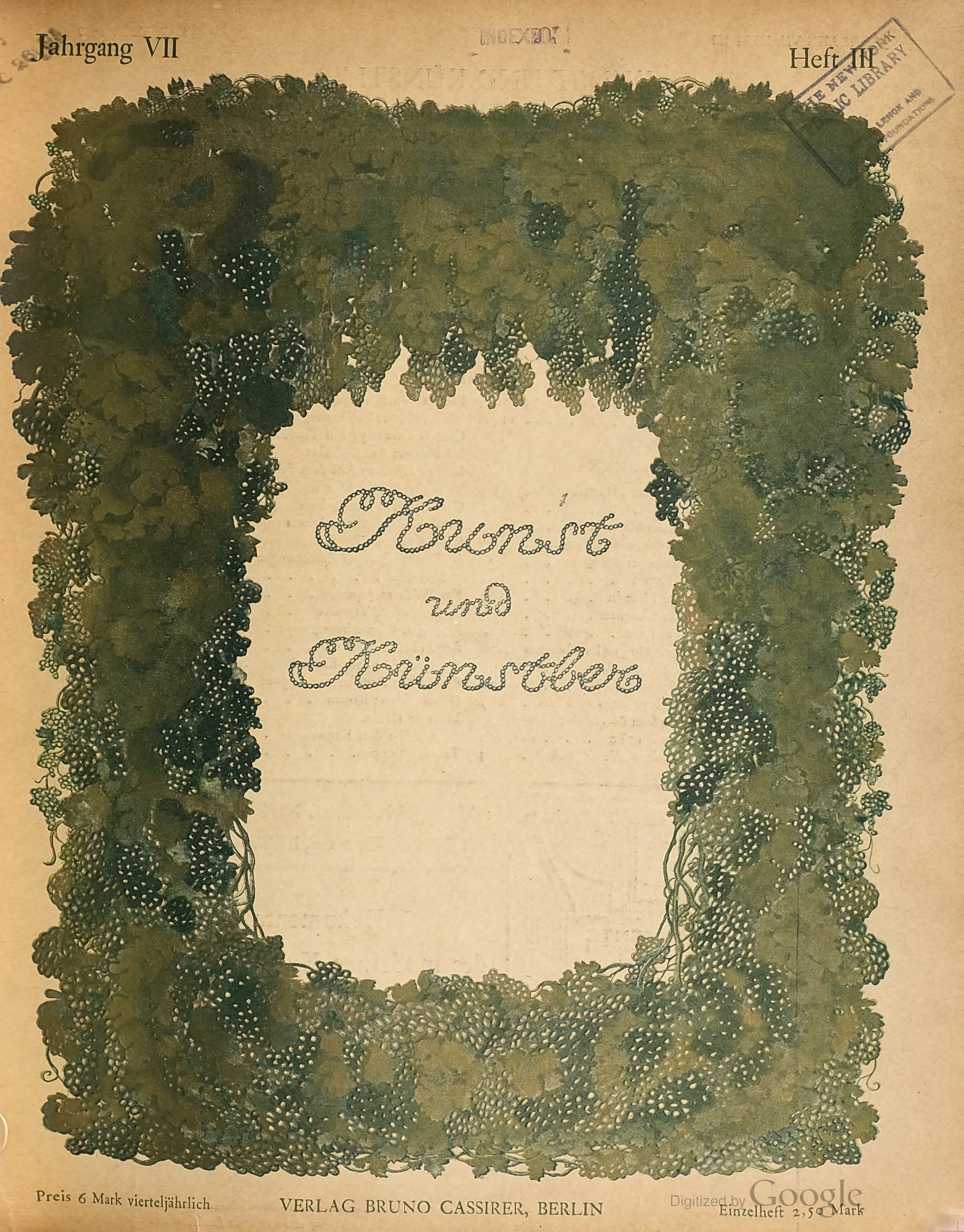


FRITZ OSSWALD, GARTENEINGANG
AUSGEST. IN DER MODERNEN KUNSTHANDLUNG, MÜNCHEN

SIEBENTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. OKTOBER. AUSGABE AM 3. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHT
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Jahrgang VII

Heft III



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT III

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN




Digitized by Google



EIN BILD VON COROT

VON

GUSTAV PAULI

Lebten wir im Jahre 1858, so würde ich den Versuch machen, aus dem Anblick dieses kleinen Meisterwerkes den Faden einer Erzählung zu spinnen. So wollte es damals die Mode. Man denke nur an die zweibändige Novellettensammlung, die man aus den Bildern — und nicht einmal aus den besten Bildern — der Dresdener Galerie abgezogen hat. Beispielsweise würde ich berichten, wie die reizende Madame de Chatrantier an einem schönen Junitage des Jahres 1833 ihre Freunde zu einer Matinée musicale in ihrem Hotel des Faubourg St. Honré geladen hätte, um ihnen von Manuel Garcia die neusten Arien von Rossini vorsingen zu lassen, und wie sie sich bei dieser Gelegenheit um ein Haar in den Sänger verliebt hätte, wenn er nur nicht grade eine gelbe Weste getragen hätte, die sie nun einmal nicht leiden konnte. Oder ich hätte zum mindesten nach einem Tagebuchblatt oder einem Briefe einer liebenswürdigen und etwas sentimentalen Madame gesucht, um damit dieses Bild dokumentarisch zu belegen. Ja — dass ich es nur gleich gestehe —, im Grunde genommen thut es mir leid, dass die Mode sich geändert hat, und dass ich darauf verzichten muss, ein so persönlich erlebtes Stück Malerei durch ein analoges Stück Literatur zu veranschaulichen. Nicht einmal die Legenden wage ich wiederzugeben, die die mündliche Überlieferung mit den dargestellten Personen verknüpft, und in denen etwas von Dumas père und Metternich vorkommt. Diese Legenden sind in der That lächerlich und wir sind heute sehr ernsthaft — namentlich wenn wir von Kunst reden. Wir sind dabei sogar mehr als ernsthaft geworden und finden es ganz natürlich, dass man im Tone priesterlicher Weihe von den allgemeinen Aufgaben und Zielen der Kunst spricht und mit der nüchternen

Strenge des Naturforschers von den Qualitäten des einzelnen Kunstwerkes.

Auch unser Bild ist ein Opfer dieser Strenge geworden. Obwohl es wirklich sehr hübsch ist und in der linken unteren Ecke in rotbrauner Farbe geschrieben ganz deutlich den Namen Corot trägt, wurde es für unecht erklärt. Damit wurde ihm der Todesstoss versetzt; denn ein Bild mag nun gemalt sein wie es will, wenn es „unecht" ist, so ist es natürlich erledigt. Nun ist es bereitwilligst zuzugeben, dass für Einen, der den populären Corot im Kopfe hat, den Corot von Fontainebleau oder von der römischen Campagna, den Corot der dämmerigen Waldlichtungen und der verschwiegenen Nymphenweiher, dass für einen solchen Kenner unser Bild etwas Befremdliches hat. Man erwartet es nicht, dem wanderlustigen Träumer und Schwärmer, den die Rousseausche Sehnsucht des Grossstädters in die Arme der Natur führte, auf dem Teppich des Salons zu begegnen. Und man bedenkt es nicht, dass ein Fälscher viel eher geneigt sein würde, den berühmten Namen auf einen gangbaren, wahrscheinlichen Corot zu setzen als auf einen unwahrscheinlichen. Doch um nun ganz ernsthaft und wissenschaftlich kritisch zu werden — was bei Corot wirklich schwer hält —, bitte ich die einzelnen Faktore dieses malerischen Dokumentes zu analysieren. Die Art, wie mit spitzem Pinsel und dünnflüssiger brauner Ölfarbe die Köpfe der alten Herren in der Gruppe rechts konturiert sind, wozu die schummrige breite Anlage der Flächen im eigentümlichen Gegensatz steht; wie die Farben gewählt und harmonisiert sind. Doch was sage ich Farben! Es sind Töne, Klänge, dumpf und weich und lieblich, wie von einem mit der Sordine gespielten Streichinstrument. Grau und ein wenig Farbe. Schwärzlichgraue und bräunlichgraue Fräcke, gelblichgraue Nankinhosen, lilagraue Westen, in der Mitte eine bläulichgraue Wolke von duftigen Damenkleidern, am Fussboden ein grünlichgrauer Teppich und im Hintergrunde ein silbergrauer Dämmerton, in dem die Ahnung einer soliden alten Standuhr schattenhaft aufsteigt. Offenbar standen in dem Salon alle Fenster offen und verstatteten der unvergleichlichen Pariser Atmosphäre Zutritt, die alles mit ihren perlgrauen Schleiern umhüllte! Schliesslich bitte ich der Komposition einige Aufmerksamkeit zu schenken. Sie ist ebenso eigenartig wie festgefügt. Ein geometrisch Veranlagter könnte sie mit den Linien zweier übereinander gelegter Dreiecke umschreiben, von denen das eine links seine Spitze in der Figur des Sängers fände, das andere breitere die seine über den Köpfen der alten Herren rechts. Dass die Standuhr in ihren oberen Teilen nur andeutungsweise wiedergegeben ist, mag seinen guten Grund darin haben, dass eine solidere Form die Geschlossenheit der Gesamtkomposition hätte gefährden können. Den leicht vorauszusehenden Einwurf, dass das Bildchen unvollendet sei, möchten wir lieber ablehnen. Man braucht dabei nicht einmal den äusseren Umstand übermässig zu betonen, dass der Künstler durch die Namensbeischrift seine Arbeit als vollendet habe bezeichnen wollen. Sie war es jedenfalls in dem Sinne, dass sie durch ein weiteres Eingehen in Einzelheiten, durch irgendwelche Zuthaten der Gewissenhaftigkeit, nicht hätte gewinnen können. La Rochefoucauld sagt einmal, dass der Fehler der Gründlichkeit nicht darin bestände, dass sie ihr Ziel erreiche, sondern darin, dass sie darüber hinausschösse. In diesen Fehler ist Corot nie verfallen. Und auch hier würde jeder Pinselstrich mehr ein Weniger an Anmut und Frische bedeuten.

Man hat Corot wohl einen Autodidakten genannt — in dem Sinne als er nicht die Tradition irgend eines einzelnen Meisters fortsetzt. Er nimmt allerdings eine Sonderstellung ein und könnte vielleicht aus einer Entwickelungsgeschichte der französischen Kunst weggelassen werden ohne dass die Kette der grossen Schulzusammenhänge eine Lücke aufwiese. Indessen bleibt darum das Eine bestehen, dass kaum ein Zweiter so wie Corot die Gesamtheit der künstlerischen Traditionen Frankreichs repräsentiert. Er hat sie ererbt, eingeatmet, aufgesogen so wie die Rose im Garten aus Sonnenstrahlen und Thau und feuchtem Erdreich für ihre Schönheit aus allen Kräften der Natur Nahrung saugt. So kommt es denn, dass wir uns bei Corot hier ein wenig an Watteau, dort am Boucher, da an Chardin erinnert fühlen, dass wir einen leisen Nachhall von Rokoko verspüren und einen Geschmack, der sich vielleicht ganz unbewusst an guter Architektur, guter Musik und guter Konversation gebildet hat.



CAMILLE COROT, KONZERT



ED. DEGAS, BALLETTPROBE

DIE SAMMLUNG ARNHOLD

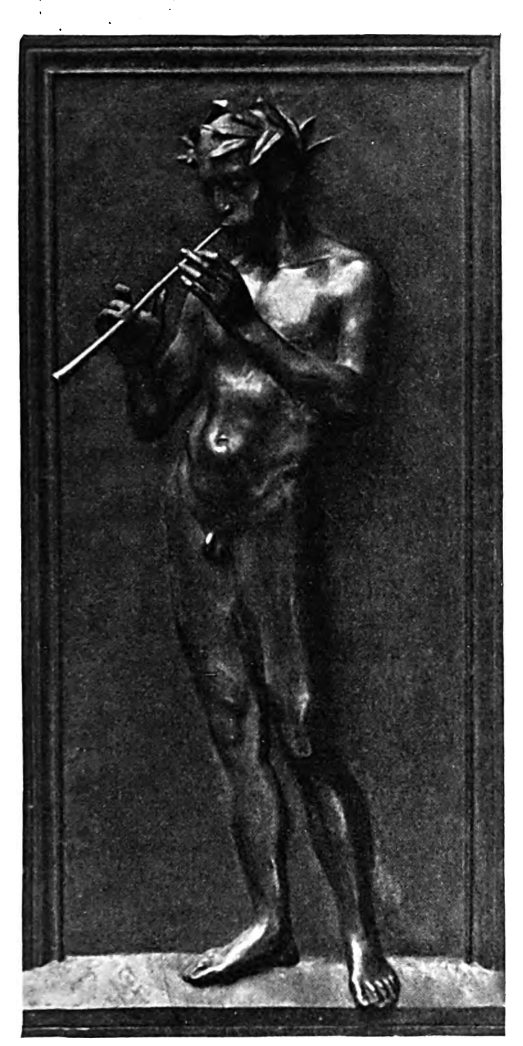


VON

HUGO VON TSCHUDI

III

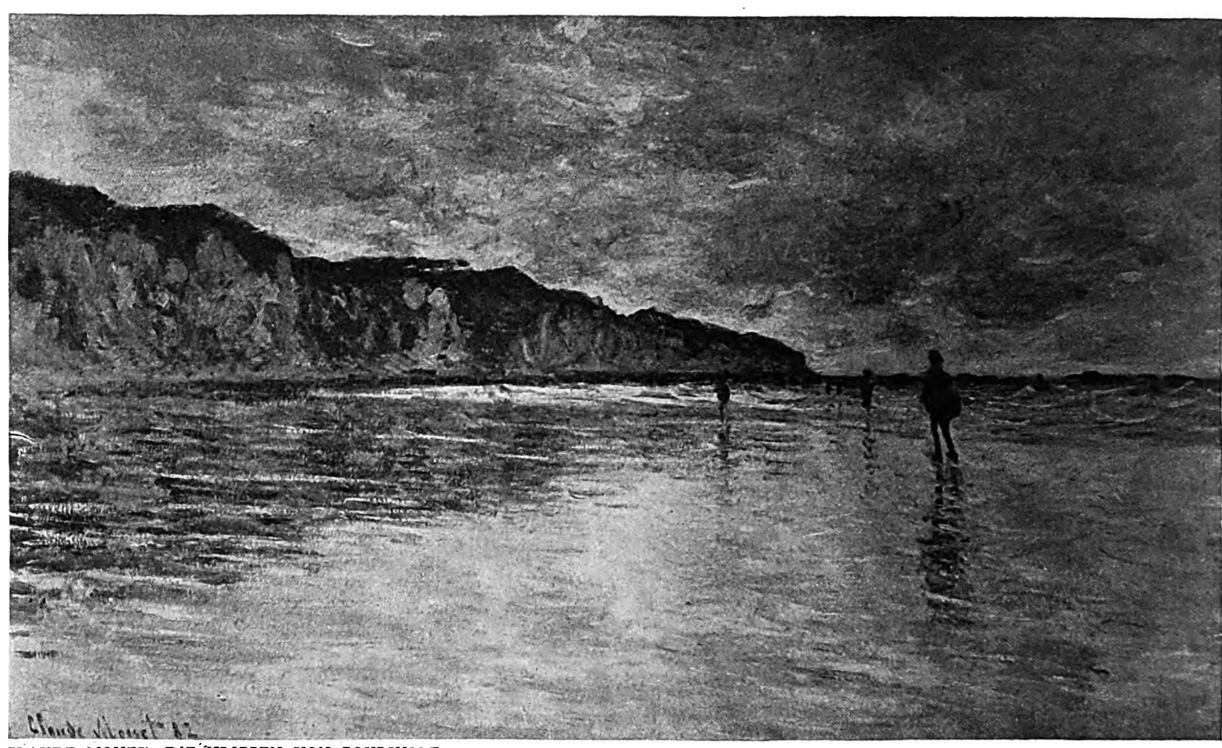
(SCHLUSS)



ADOLF HILDEBRAND, FLÖTENBLÄSER

Neben Manet ist der zweite der grossen impressionistischen Meister, Claude Monet, mit Hauptwerken in der Sammlung Arnhold vertreten. Wie er Der war, der zuerst eines seiner Bilder als Impression bezeichnete und damit den Anlass zur Bezeichnung der ganzen Richtung gab, so hat er auch am frühesten die Wichtigkeit der Pleinairmalerei erkannt, ihr auf dem beschränkten Gebiet der Landschaft die konsequenteste Durchbildung gegeben und sie, dank seines langen arbeitsvollen Lebens, bis zum äussersten Raffinement vervollkommnet. Nahe dem Anfang seiner Entwicklung steht der Hafen von Honfleur (von 1866). Monet hat damals mit Boudin und mit Courbet an der Küste von Havre gemalt, aber weder mit der feinen, etwas weichlichen Kunst des Einen, noch mit der dunkeln Tonmalerei des Andern hat dieses Bild etwas zu tun. In den lichten, unvermittelt nebeneinander gesetzten Farben ist vielmehr Manets Einfluss deutlich fühlbar. Es tritt hier das Merkwürdige ein, dass die pleinairistische Anregungen des Älteren, die bei Diesem von einer bewussten Verwertung noch weit entfernt waren, bei Monet, den seine landschaftlichen Motive zu einem dauernden Arbeiten im Freien nötigten, rasch einen systematischen Charakter erhalten und dann ihrerseits Manet wieder zur Nachfolge zwingen. Das monumentalere Wesen des Vorgängers hat wohl auch auf die stolze Silhouette der Fischerboote und die Annahme des für Monet ungewohnten grossen Formates, das ein Atelierformat ist, eingewirkt. Den spezifischen Reiz Monetscher Kunst hat aber das Wasser, das in den Schatten grünlich, den bläulichweissen, bewölkten Himmel reflektiert und auf dessen leise bewegter Oberfläche die Kähne zu schaukeln scheinen.

Wie rasch sich Monets Entwicklung vollzieht, zeigt die „Grenouillière“ (so heisst ein Vergnügungsort an der Seine



CLAUDE MONET, DIE KLIPPEN VON POURVILLE

in der Nähe von Rueil) vom Jahr 1869. Was dort helle Farbe ist, ist hier schon farbiges Licht. Nicht nur auf den Teilen des Bildes, die in voller Sonne liegen und wo das Licht etwas jubilierend Strahlendes hat, sondern ebenso im beschatteten Vordergrund, in dem ein gedämpftes farbiges Leuchten webt. Die Beschreibung der dargestellten Dinge, des zitternden Wassers, auf dem sich Kähne heben und senken, der bunten Menge auf der Insel und dem Landungssteg, der Breite des Flusses mit den Badenden und den kreuzenden Ruder- und Segelbooten würde sich nur an das Nebensächliche halten. Dies alles bekommt seine malerische Bedeutung erst durch den Zauber des atmosphärischen Lebens, der sich darüberbreitet wie das Lächeln über ein schönes Frauenantlitz.

Kein Datum trägt das Bild, das eine Dame (des Künstlers erste Gattin) auf einer Gartenbank sitzend, darstellt, während sich ein Herr (Manets Bruder Eugène) plaudernd zu ihr niederbeugt. In der Anordnung des im breiten Schatten liegenden Vordergrunds gegen den sonnigen Hintergrund steht es der Grenouillère nahe. Obwohl es aber dieses Bild in der Breite des Vortrags und dem vibrierenden Leben der durchleuchteten Luft nicht erreicht, dürfte es doch jünger sein und um die Mitte der siebenziger Jahre entstanden sein. Die weniger flächenhafte, engere Textur der Pinselstriche wird immer mehr zu einer technischen Eigentümlichkeit Monets. Sehr distinguiert ist die Farbenhaltung des Vordergrunds, in dem das Grau des Damenkleids, das schwarze Herrenkostüm und die blaugrüne Gartenbank den Ton angeben. Nicht ganz harmonisch steht dagegen das lichte Grün des Gartens mit dem Geraniumrot des Blumenbeetes und dem apfelgrünen Sonnenschirm. Bei dem Arrangement seines Treibhausbildes von 1879 dürfte sich Manet dieser Schöpfung seines Freundes erinnert haben.

Die Ansicht der Falaises von Pourville (1882) zeigt Monet schon durchaus in der Eigenart seiner Ziele und seiner Mittel. Er hat das Motiv öfters wiederholt, obwohl seine berühmten Serien, in denen er einen Naturausschnitt im Wandel der Tages- und Jahreszeiten unter den verschiedensten atmosphärischen Bedingungen wiedergiebt, erst einer späteren Zeit angehören. Doch war ihm immer schon der Eindruck einer bestimmten Stunde das Entscheidende für die landschaftliche Physiognomie. Auch hier ist das Pittoreske des Vorwurfs mehr vermieden als gesucht, und aller Nachdruck liegt auf dem Schauspiel, den das Schimmern des bewölkten Abendhimmels, die farbigen Schatten der Uferfelsen und das Leuchten der See bietet, in der sich Fels und Himmel wiederspiegeln. Das Spiel gleitender

Lichter auf den seichten Wellen, die über den flachen Strand hinspülen, rechtfertigt Manets Äusserung, kein andrer Maler alter oder neuer Zeit hätte das Leben des Wassers so zu malen verstanden wie Monet.

Von Sisley, der unter allen Impressionisten Monet am nächsten stand, besitzt die Sammlung Arnhold ein Seinebild von 1872. Unscheinbar als Motiv, aber von grösstem Charme der zarten verschleierten Töne. In diesen und in dem seltenen Geschmack des Vortrags erscheint uns heute die Corotsche Tradition fast stärker als die impressionistische Neuerung. Doch galt dem Publikum jener Tage auch dieser feine, zurückhaltende Künstler als gefährlicher Revolutionär, der dem Himmel danken musste, wenn ihm ein besonders avancierter Liebhaber hundert Francs für ein derartiges Bild bezahlte.

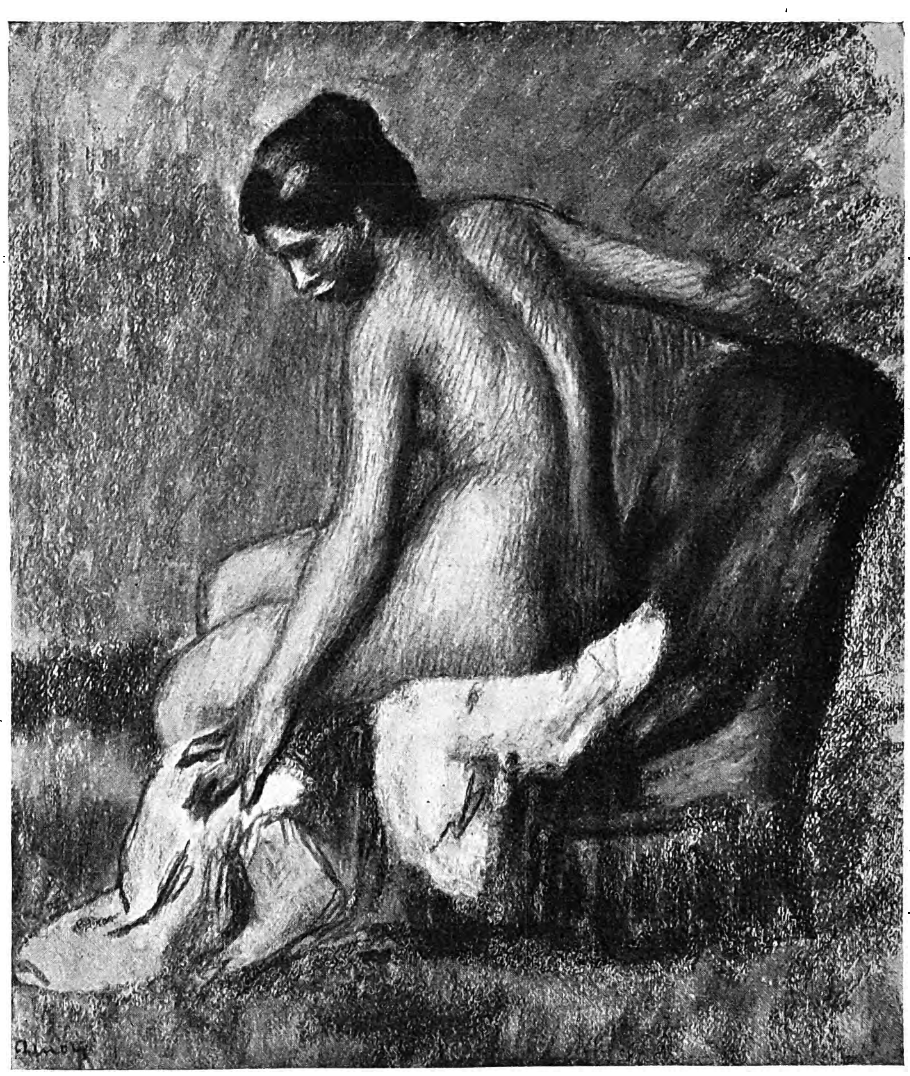
Auch von Pissarro besitzt die Sammlung ein Bild; es ist von 1870 datiert, stellt also wohl eine Ansicht aus der Gegend von Louveciennes dar, einem Dorf in der Nähe von Paris, das der Künstler damals bewohnte. Es wirkt nicht sehr glücklich als Ausschnitt, ist aber von einer schönen Harmonie des düsteren Grau und gedämpften Grün. Pissarro ist der älteste der Impressionisten, ganze zehn Jahre älter als Monet und gerade deshalb, da ihm die schöpferische Begabung fehlt, Der, der zuletzt zur Auflichtung seiner Palette kommt. Als reifer Mann tritt er in den Kreis Manets und kann sich nur schwer von dem Ideal seiner Jugend, das Corot war, trennen. Impressionistisch ist in unserm Bild eigentlich nur die Technik, der flockige, lebendige Auftrag, während seine Farbenanschauung auf der Linie Corot-Courbet liegt.

Den Reichtum der impressionistischen Farbenvision, mit dem seine Freunde ihre Landschaftsbilder ausstatten, übertrug Renoir auf die Darstellung der menschlichen Figur. In der Hand eines koloristisch überaus sensiblen Talentes, angewandt auf eine zartesten Nuancierungen so entgegenkommende Unterlage, wie es die Haut des menschlichen, vor allem des weiblichen Körpers und die lichte Buntheit moderner Gewänder sind, wird dieser Reichtum noch vermehrt um die seltne Pracht weicher Perlmuttertöne, den diskreten Schimmer von Halbedelsteinen und den samtnen Hauch reifer Pfirsiche. In dem schönen Frühwerk der Sammlung Arnhold, dem Enfant au Chat (datiert 1868), zeigen sich diese Elemente von Renoirs Farbenkunst erst angedeutet, noch seltsam vermischt mit den Einflüssen andrer Meister.



IGNACIO ZULOAGA, SPANISCHES MÄDCHEN

Der Knabenkörper gemahnt in seiner Linienschönheit an Ingres, den er freilich an Sicherheit der Zeichnung nicht erreicht, aber in der Lebendig-

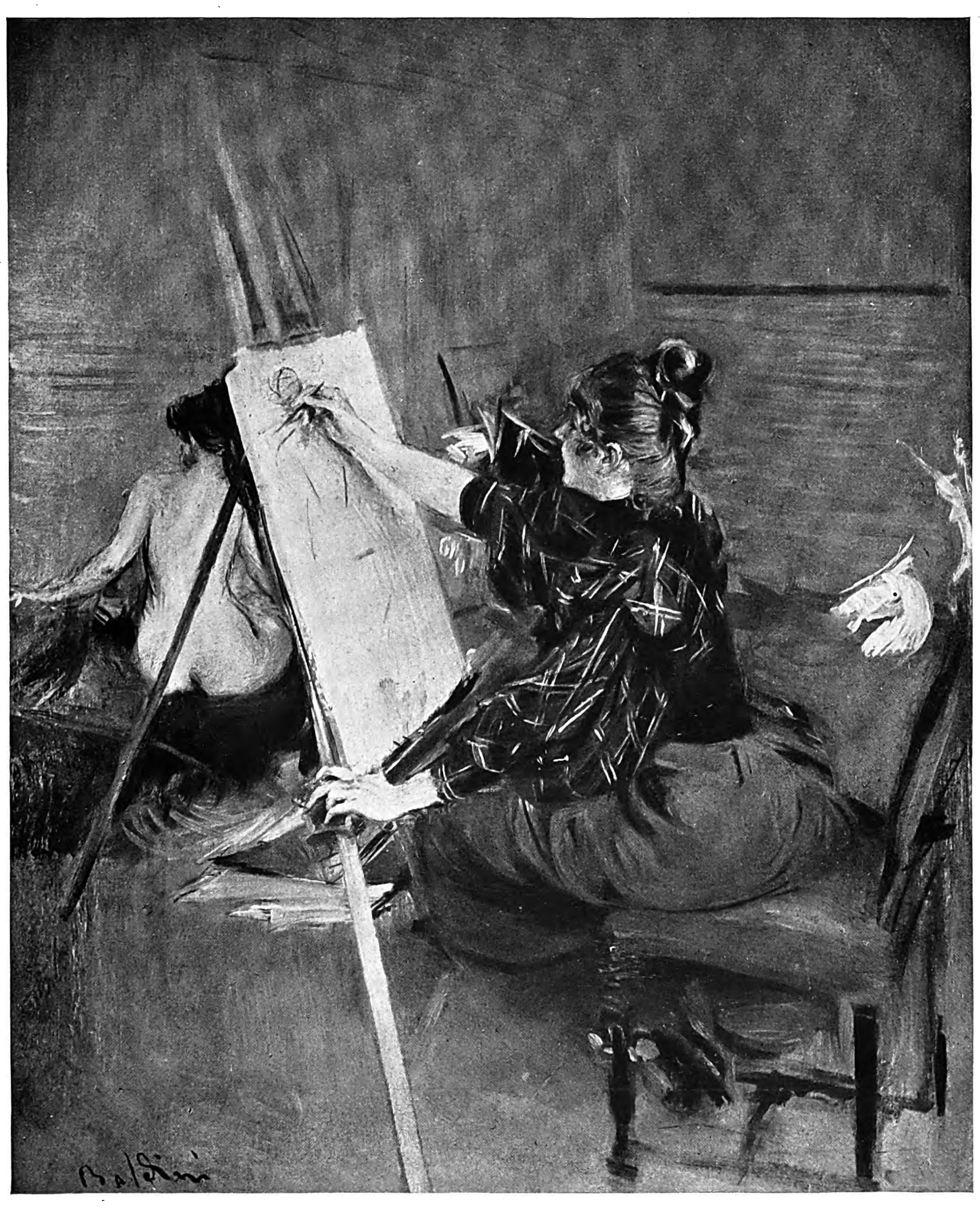


AUGUSTE RENOIR, IM BADE, PASTELL

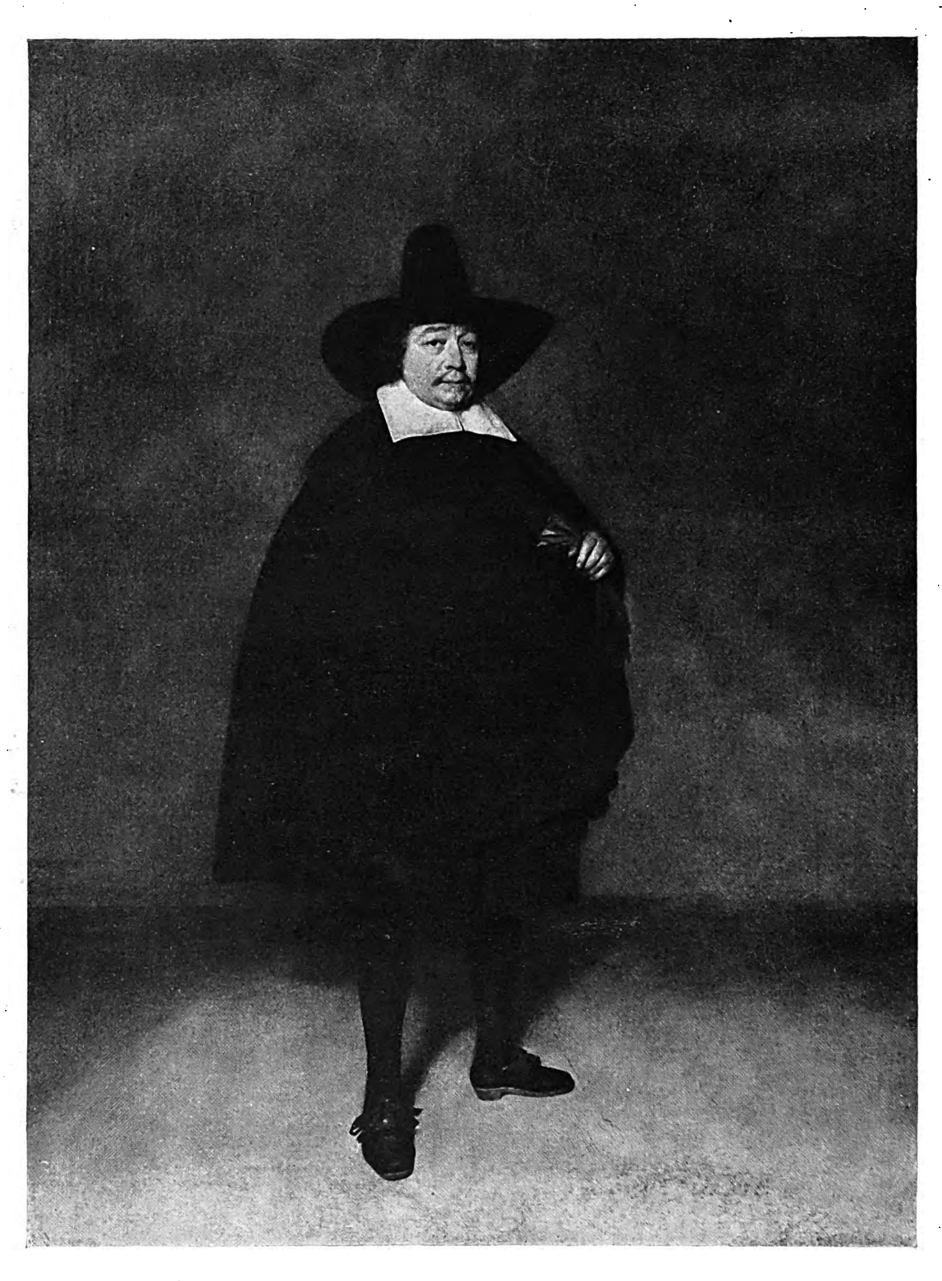
keit des mit grauvioletten Schatten wundervoll modellierten Rückens übertrifft. Manet erkennt man in der Kühnheit, mit der das starke Grün des Kissens mit den tiefschwarzen Borten und das Weiss und Schwarz des Katzenfells gegen das Fleisch gestellt sind. Am meisten er selbst ist Renoir in den breit hingewischten blau-roten Farbenflecken des Teppichs und der steifbrüchigen weisslichgelben, mit violetten Blumen und einer roten Bordüre dekorierten Tischdecke, deren Porzellantöne daran erinnern, dass die Hoffnung seiner Jugend eine Anstellung in der Manufaktur von Sèvres war.

Das Pastell eines nackten Mädchens, das wohl den achtziger Jahren angehört, ist schon echter Renoir, wenn auch nicht von der feinsten Qualität. Mit grossem Geschmack ist zu dem rötlichen Inkarnat das stärkere Rot des Fauteuils, der gelbe Teppich und der von Blau ins Grünliche schillernde Hintergrund gestimmt. Wie Renoir hier in den ungemein fleischig wirkenden rundlichen Formen den sinnlichen Charme der Französin zu geben weiss, zeigt dass er mehr als irgend einer seiner Zeitgenossen von der Rasse der Boucher, Fragonard und Greuze ist.

Am Ende dieser glänzenden Reihe impressionistischer Schöpfungen steht Degas mit einem Meisterwerk. Zwar zählt er nicht eigentlich zu der engeren Gruppe der Impressionisten, jedenfalls zählt er selbst sich nicht dazu. Er ist mehr Zeichner als Maler, wie denn der Pastellstift bei ihm die Ölfarbe fast ganz verdrängt hat. Doch ist das cum grano salis zu verstehen. Denn seiner Zeichnung fehlt



GIOVANNI BOLDINI, DIE MALERIN



FR. GOYA, BILDNIS DES DON JUAN ANTONIO LLORENTE

jede Linienstrenge, sie erfasst mit höchster Lebendigkeit die momentane Bewegung und seine Farbe ist reich, vielleicht am reichsten, sicher am feinsten, wo er sich auf wenige Töne beschränkt. Aber er zeichnet nicht mit Farbenflecken, sondern mit Konturen und in der Erinnerung an seine Bilder spricht der Eindruck der Linie das entscheidende Wort. Das Bild der Arnholdschen Sammlung stellt ein von Degas mit Vorliebe behandeltes Thema dar, eine Tanzstunde der Ballet-teusen. Hier sind es die Linien der Beine und Arme, vor allem der Beine, auf die es ihm ankommt. Alles andere ist ihm gleichgültig, unbedenklich schneidet er Köpfe ja selbst Oberkörper der Mädchen mit dem Rahmen ab, um eine reichere Variation der Tanzbeingeste auf die Bildfläche zu bringen. Seine Schilderung des Weibes entbehrt durchaus der sinnlichen Anteilnahme Renoirs, mit grossstädtischer Blasiertheit erfasst er nur die dekorativen Werte ihrer Erscheinung.

Ist Renoir der französischste unter den Impressionisten, so ist Degas der am meisten Pariserische. Und mit welcher Kunst versteht er es, ohne alle Sinnlichkeit das Graziöse, Schwebende, Libellenhafte der tanzenden Mädchen zu geben, wofür kein Gesetz der Schwere zu existieren scheint. Wie steigert er den Eindruck der Leichtigkeit durch die massigen Formen des bewundernswert charakterisierten alten Ballettmeisters. Und derselbe Kontrast in der Farbe. Hier ein dunkles Graugrün, dort das Weiss der Balletröckchen, das aus grauen, grünlichen und bläulichen Tönen besteht und in seiner kühlen Stimmung das violette Inkarnat warm erscheinen lässt und als Akzent das Rot der Gürtelschleifen und Halsbändchen.

Dieses kühl Berechnende der Komposition, die doch nur wie ein zufälliger Ausschnitt wirkt, kehrt auch wieder in der wundervollen Pastelltechnik, die jeden Strich mit Überlegung und Sicherheit hinsetzt und doch den Eindruck nervöser Unmittelbarkeit erweckt.

Den bisher genannten Werken gegenüber, denen als Teilen einer entscheidenden Entwicklungsreihe eine über ihre individuelle Vortrefflichkeit hinausgehende typische Bedeutung zukommt, haben die übrigen Ausländer der Sammlung Arnhold einen schweren Stand. Doch finden sich auch hier noch einige interessante und qualitätvolle Arbeiten.

Von Whistler, der in seinen Anfängen mit den Impressionisten zusammenging, ja selbst als Anreger auf sie wirkte, ein Guasche aus der späten Zeit, die ihn schon ganz in den Bahnen eines hochentwickelten, aber lebensfremden und kapriziösen Geschmacksraffinements zeigt. Welch königliche Kunst trotz alledem in der Harmonie von Grau und Gelbrot seiner kleinen Atelierszene steckt, zeigt das in der Tendenz so verwandte Bildchen eines Malmädels von Boldini, auf dem jeder Zoll Chick und Virtuosentum ist.



FÉLICIEN ROPS, DER LANDARZT. AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

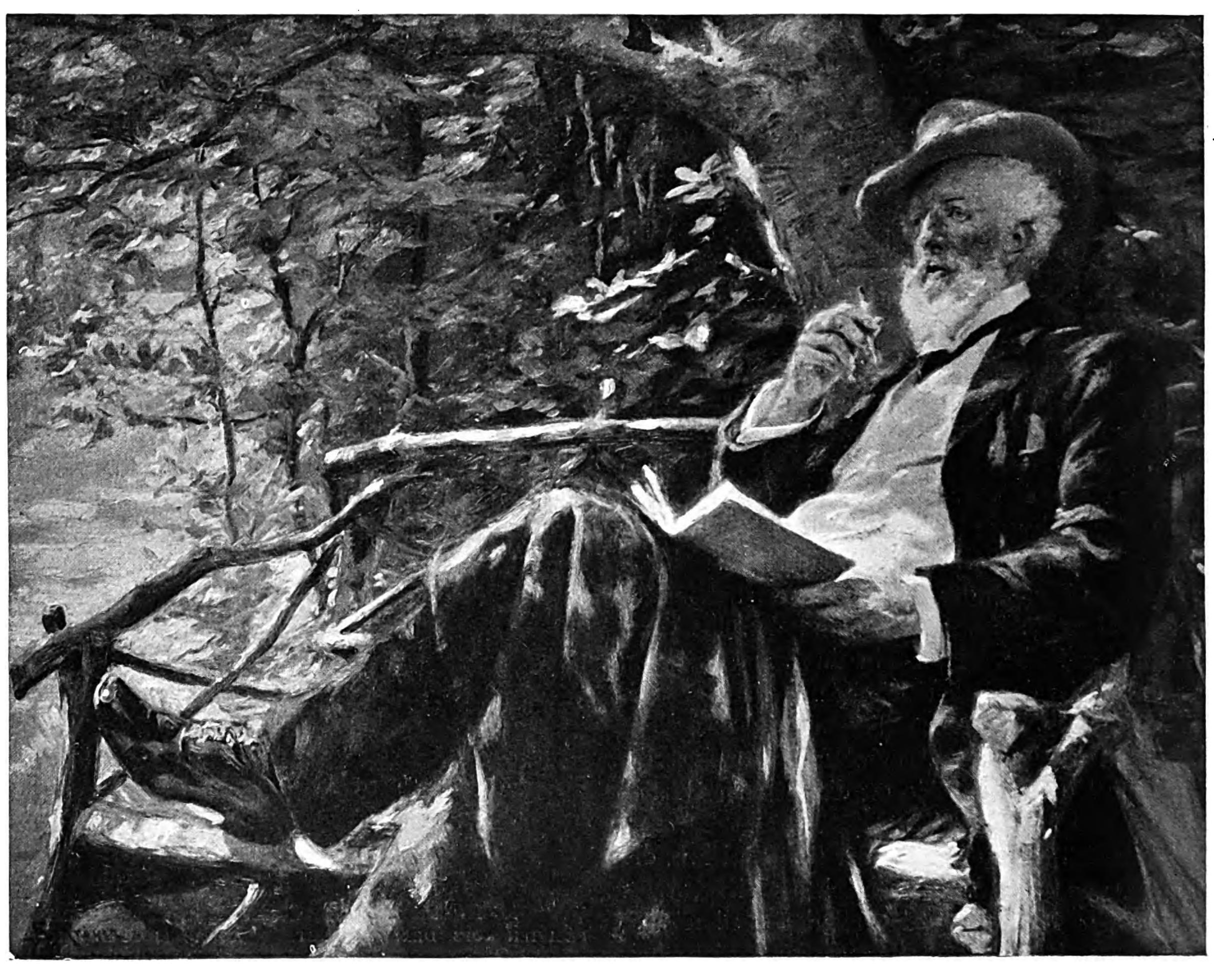
In einer aquarellierten Zeichnung wandelt die sonst sinnlich so überhitzte Phantasie von Felicien Rops auf tugendsamen Bahnen. Ein schwarz gekleideter alter Landarzt legt mit liebevoll forschendem Ausdruck seine Linke auf das Haupt eines kränklich aussehenden blonden Knaben, der barfuss in langem, gelben Rock, sein blaues Mützchen in der Hand, vor ihm steht. In der Ferne bläuliches Wasser und bläuliche Berge.

Als talentvoller Nachfolger Fortunys erscheint Pradilla in der kleinen Darstellung einer spanischen

Wallfahrt, die aber in ihrem aufdringlichen Realismus und der grellen Buntheit der Farben wenig künstlerische Kultur verrät. Diese Kultur fehlt zwar seinem Landsmann Zuloaga nicht, denn seine Vorbilder sind Velazquez und Goya. Aber wie Jener der naturalistischen Schablone verfiel, so ist dieses grosszügige Talent nicht immer der Gefahr entgangen, in die dekorative Schablone zu versinken. Am freiesten davon hält er sich in seinen frühern Bildern; und auch in dem spanischen Mädchen, das sich zur Corrida geputzt hat (von 1900), kommen Zuloagas schöne Eigenschaften, seine gedämpfte, aber reiche Farbe, die treffliche Stoffbehandlung, der meisterhafte, breitmodellierende Pinselstrich rein zur Geltung. Sein Mangel ist, dass Manet nicht für ihn gelebt hat, denn man kann wohl über Manet hinaus, aber nicht an ihm vorbeikommen.

Auch für Cottet hat Manet seine befreiende That nicht gethan und die junge Dame in weissem Strohhut mit schwarzem Band und dem weiss und schwarz gestreiften Shawl, die ihr Profil so hübsch gegen die gelbe Wand stellt, ist von Whistler inspiriert; aber von einem von den schottischen Porträtmalern schon banalisierten Whistler.

Die Skandinavier sind durch einen guten Liljefors von 1893, Dompfaffen im Schnee, und durch ein Porträt Holger Drachmans von Kroyer vertreten, auf dem der prächtige alte Herr das Opfer ziemlich konventioneller Pleinaireffekte wird.



PETER SEVERIN KROYER, BILDNIS HOLGER DRACHMANNS

Ich freue mich, an den Schluss dieser Betrachtungen ein Bild von Israels setzen zu können, denn ich verehre diesen klugen und vornehmen Meister, dem die Last der Jahre die Lust an der Arbeit nicht zu schmälern vermochte, und ich schätze seine Werke, die sich unverhohlen an das Gemüt

wenden und doch den Augen schmeicheln. Eine Mutter sitzt auf einem Korb am Strand, ihren Jungen neben sich und Beide blicken in die unendliche Weite des Meeres hinaus. Nicht um des Naturschauspiels willen sind sie da, wie die Meeresbetrachter bei C. D. Friedrich, denn dafür haben sie keinen Sinn. Sie sehen erwartungsvoll, vielleicht schon hoffnungslos, der Heimkehr ihres Ernährers entgegen. Dies ist der poetische Inhalt; aber der Bildinhalt ist die Silhouette der Gruppe, die sich ernst und einsam auf der Fläche erhebt die nur von den leisbewegten Wellenlinien des Meeres und der starren Linie des Horizonts gegliedert wird, ist dieses Durcheinanderweben grauer und blauer Töne, dunkel und stark in den Figuren, sich vervielfältigend und verblassend nach der Ferne hin und in hellerem Klang, von gelben Fäden durchzogen, am bewölkten Himmel wiederkehrend — diese feuchte, lichtdurchtränkte, holländische Atmosphäre.

So fasst der Meister in schönen, abgeklärten Werken noch einmal viele der besten Elemente zusammen, die von der Kunst seines Landes in jahrhundertelanger Arbeit ausgebildet worden. Neuland hat er nicht entdeckt. Will man wissen, welchen Anteil der schöpferische Genius des holländischen Volkes an dem Aufbau der neuen Malerei gehabt, so geben nicht die Werke des Malerpatriarchen Antwort, der im Haag lebt, sondern jene mit der angstvollen Hast eines vom Tode Gezeichneten, in kurzen Jahren geschaffenen Bilder des leidenschaftlichen Genies, das zu Auvers bei Paris aus dem Leben ging.



BR. LILJEFORS, DOMPFAFFEN IM SCHNEE

✣

Über die schönen Plastiken der Sammlung Arnhold kann ich mich kurz fassen. Es sind zum grössten Teil Bronzen, die, vielfach in mehreren Exemplaren vorhanden, auf den Ausstellungen der letzten Jahre allgemein bekannt wurden. Überdies sprechen die Abbildungen deutlich genug.

Hier ist die Sammlung lokal weit enger umgrenzt als bei den Gemälden. Ja, nach der Zahl der Künstler, noch mehr nach der Bedeutung ihrer Werke überwiegt durchaus die Berliner Bildhauerei. Von den Ausländern ist nur Meunier mit dem ausdrucksvollen lebensgrossen Kopf eines Minenarbeiters zu nennen. Unter den nicht nach Berlin zuständigen Künstlern steht Hildebrand, mit der wundervoll ponderierten Reliefligur eines Flöteblasenden Knaben obenan. Ihm folgt eine Kleinbronze Klingers, auf einer Onyxplatte, deren Wellenzeichnung ihm das Motiv eines am Meeresstrand sich streckenden nackten Mädchens suggeriert hat. Von Hudler das Bronzefigürchen eines Narciss, das durch seine naive Anmut zuerst die Aufmerksamkeit auf den jungen Künstler lenkte. Von dem begabten, aber in seinem Stil schwankenden Hoetger, die halbnackte Figur eines Karrenziehers, ein frühes Werk, das trotz kraftgenialischer Übertreibungen die Herkunft von Meunier und Rodin nicht verleugnet.

Die älteren Berliner sind durch zwei Werke von Max Klein und Reinhold Begas nicht sehr glück-

lich repräsentiert. Des Ersten Marmorgruppe eines Zentauren, der ein Mädchen zum Aufsitzen einladet (von 1888), giebt ein Begassches Motiv verweichlicht wieder. Die Skizze zu der Prometheusgruppe von Begas (1898), die in einem Bronzeguss vorhanden ist, lässt klar erkennen, warum diesem Meister, der Jahrzehnte lang in dem Bildhauerbetrieb Berlins die erste Rolle spielte, die Führung gerade der ernstesten jungen Talente so völlig aus der Hand geglitten ist. So sehr fehlt ihr Das, was wir heute, nicht zum geringsten unter Hildebrands Einfluss, als das Wichtigste, ja als das Unentbehrliche der plastischen Gestaltung erkennen: die Klarheit und Übersichtlichkeit des formalen Gedankens und der Rhythmus der Linien und Flächen. Gerade für die hervorragendsten Schüler von Begas, wie Gaul und Tuaillon bestand die Entwicklung darin, sich von dem malerischen Naturalismus ihres Meisters zum plastischen Stil durchzuringen. Nichts ist lehrreicher als ein Vergleich von Gauls Löwin, von der ein Abguss bei Arnhold steht, mit dem von ihm für das Berliner Kaiser Wilhelm-Monument modellierten Löwen. Dort eine fast architektonische Strenge des Aufbaues, die sicherste Betonung der wesentlichen Formen und Zurückdrängen des Nebensächlichen, wodurch bewirkt wird, dass bei aller plastischen Ruhe gerade das Geschmeidige, Sprungbereite des Katzenleibes in die Erscheinung tritt. Dagegen wirkt der Denkmalslöwe, der doch gewiss kein schlechtes Exemplar seiner Art ist, durch die aufgeregte Pose und die unruhige (sogenannte pikante) Behandlung von Haut und Haar lediglich theatralisch und durchaus nicht monumental. Eine Reihe kleiner Tierbronzen, wie die schreitenden Schafe, die beiden Käuzchen, zeigen wie Gaul sich durch intensivstes Naturstudium auf der feinen Linie zu erhalten weiss, jenseits derer der Stil zum Stilisieren entartet.

Dass der Fleiss des Talentes bester Teil ist, beweist auch Tuaillon, der nie Erfreulicheres geschaffen hat, als wenn ihm die Musse gelassen war, mit der hartnäckigen Ausdauer, die ihm eigentümlich ist, die letzten Hilfskräfte seiner Begabung an einen Vorwurf zu wenden. Vielleicht steht doch in der Reihe bedeutender Werke, die ihr gefolgt sind, die Amazone noch immer obenan, die der junge, unbekannte Künstler, von keinem Auftraggeber gedrängt, in der Stille seines römischen Studios geschaffen hat. Sehr nahe kommt ihr der Sieger, der gleichfalls noch der römischen Zeit angehört und sicher den reiferen Künstler verrät. Wenn die Amazone trotzdem eindrucksvoller dasteht, so liegt das an der ruhigen Geschlossenheit des Motivs und vielleicht auch an dem Stückchen jugendlicher Romantik, das sie uns näher bringt als den allzu klassizistischen Sieger. Von lebendigster Durchbildung ist das Pferd, obgleich nur ein ebenso scharfer Naturbeobachter wie Tuaillon sofort erkennen dürfte, dass es im Trabe dargestellt ist. Das Werk, von dem es keine Wiederholung giebt, hat eine beneidenswert schöne Aufstellung auf der Terrasse der Villa Arnhold am Wannsee gefunden. Doch der schönste Anblick bietet sich von der Wasserseite, wenn von der Abendsonne beleuchtet,

LOUIS TUAILLON, SANDALENBINDERIN

die bläulich grüne, wie mit leichtem Schimmel überzogene Patina der Bronze und der vergoldete Lorbeerzweig in der Hand des Jünglings sich zarttonig von dem saftigen Grün des steil ansteigenden Gartens abheben. Den Vorteil des geschmackvoll gewählten Platzes teilt mit dem Sieger die monumentale Bronze eines mächtigen Hirschen, die vor dem Herrenhaus des märkischen Landgutes Hirschfelde steht. Das Werk ist eine von Tuaillons letzten Arbeiten; der frühesten Zeit dagegen gehören zwei kleine Bronzen an, eine Phryne und ein Mädchen, das sich eine Sandale anzieht, tüchtige Arbeiten noch ohne besondere Eigenart, namentlich die erste ganz im Sinne von Begas konzipiert. Gleichsam als Nebenprodukt der Beschäftigung mit den grossen, römischen Reiterfiguren ist ein kleines in ein Kreissegment komponiertes Relief entstanden, das sich frei bewegende Pferde zeigt. Es war als Entwurf für das Giebelfeld eines königlichen Marstalls gedacht, kam aber nie zur Ausführung.

Wie Gaul und Tuaillon verdankt auch Kraus seinem römischen Aufenthalt die läuternde Einwirkung, unter der er ein so sympathisches, wenn auch noch unfreies Werk, wie die lebensgrosse Bronzestatue einer Sandalenbinderin geschaffen hat. Schlicht und charaktervoll wie eine Renaissanceskulptur, ist seine vom schönsten Leben beseelte Marmorbüste der Frau Arnhold.



CONSTANTIN MEUNIER, KOPF EINES PUDDLERS

ALTES PORZELLAN

VON

LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD

Die Berliner Porzellanmanufaktur, die sich auf dem Gebiet der figürlichen Plastik mit keiner der anderen grossen Fabriken auch nur annähernd messen kann, steht hinsichtlich der Gefässbildnerei mit an erster Stelle; sie überragte sogar zur Zeit ihrer höchsten Blüte (zwischen 1764 und 1775) die Rivalin in Meissen, sowohl an Originalität der Erfindung wie an Güte der Ausführung. Freilich muss man bedenken, dass die Berliner Fabrik mit frischen Kräften zu einer Zeit einsetzte, da die anderen Manufakturen bereits im Niedergang begriffen waren.

Zu den künstlerisch wertvollsten und historisch bedeutsamsten frühen Schöpfungen der Berliner Manufaktur gehört zweifellos ein Kaffeeservice, das kürzlich vom Berliner Kunstgewerbemuseum aus der bei Lepke versteigerten Sammlung Clemm in Berlin erworben wurde. Es ist eine sogenannte „Tête-à-Tête", aus sechs Teilen bestehend, nachweislich ein Geschenk Friedrichs des Grossen an seinen Freund, den General und Dichter de la Motte-Fouqué. Zuletzt gehörte es zum Fideikommiss der Familie von Pfuel-Wilkendorf, gelangte nach Auflösung des Fideikommisses Ende der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bei Lepke zur Versteigerung und kam in die Sammlung Clemm. Der Brief Friedrichs des Grossen, der dem General zugleich mit dem Service übersandt wurde, datiert vom 22. April 1764, ein halbes Jahr nach der Übernahme der Gotzkowskyschen Manufaktur durch den König. Wie sich aus dem Inhalt des Briefes ergiebt, muss der General sich etwas spöttisch über die königliche Fabrik geäussert und die Güte ihrer Leistungen bezweifelt haben. Als beste Antwort schickte ihm Friedrich dies Service, das nach seinen Worten schöner als irgend ein in Meissen geschaffenes sein sollte. Die Form des „Tête-à-Tête ist im sogenannten „Neuzierat" gehalten, der hier vielleicht zum erstenmal seine typische Ausgestaltung erfahren hat. Das goldene Gitterwerk am Rande wird durch goldenes Gezweige fortgesetzt, das die in kräftigem Eisenrot gemalten Scenen im Stile von Watteau umrahmt. Das Porzellan zeigt noch den milden milchfarbenen Ton, der der Frühzeit der Berliner Manufakturen eigen ist.

Ein zweites Berliner Service im sogenannten „Kurländer Muster" (um 1780) wurde zugleich mit dem eben genannten vom Berliner Kunstgewerbemuseum aus der Sammlung Clemm erworben. Es ist noch vollständig im alten Kastenfutteral erhalten und gemahnt uns an die gute alte Zeit, da man auf Reisen sein eigenes Service mitführte und noch keine Bekanntschaft mit dem dickwandigen Hotelporzellan zu machen brauchte. Das „Kurländer Muster" repräsentiert im Gegensatz zu dem im reifen Rokoko gehaltenen Fouqué-Service ziemlich rein den Stil Louis XVI. Auf blassgelbem Grunde steht breites goldenes Stabwerk, goldenes Tuchgehänge schwingt sich um den Fries und in den von Rosenkränzen umrahmten Medaillons schweben Amoretten auf Wolken; ein wenig kraftlos in den Farben im Hinblick auf die strenge Form und die Gliederung der Gefässe.



PORZELLANSERVICE MIT EISENROTER MALEREI UND GOLD. BERLINER MANUFAKTUR 1767



TEILE AUS DEM SERVICE IM „KURLÄNDER MUSTER“ BERLIN UM 1780



LUDWIG RICHTER, AUS DEM „VATER UNSER" VERLAG ALPH. DÜRR IN LEIPZIG

DAS BILDERBUCH

VON

KARL SCHEFFLER



Neulich sind wir auf den Dachboden unseres Hauses gestiegen, haben da oben unsere reich verzierten Nussbaummöbel, Stil „Muschelgarnitur", wie für ewig verstaut und haben dafür die Mahagonikommoden und -schränke, die runden Tische und gebogenen Stühle aus Citronholz hervorgeholt, die seit der Grosseltern Zeiten in den Winkeln verstaubten. Wir haben den altväterischen Hausrat reinigen und aufpolieren lassen, haben ihn in unsern Wohnräumen mit Geschmack aufgestellt und sind so zu einer Einrichtung neuesten Stils gekommen. Einmal beim Suchen und Sammeln, haben wir alle Ecken nach geblümtem Porzellan und schönen alten Stoffen durchstöbert und Vieles noch gefunden, das uns besser nun gefallen will als die Fakrikate von gestern. Eben als wir hinunter gehen wollen, fällt der Blick auf einen Stapel unscheinbarer Hefte. Es sind die Bilderbücher unserer Eltern. Sie galten in den Tagen unserer Kindheit als altmodisch und so haben sie unangerührt lange Zeit da oben gelegen; nur die Dienstmädchen mögen zuweilen beim Wäscheaufhängen hinein-



MORITZ VON SCHWIND, DER GESTIEFELTE KATER. MÜNCHENER BILDERBOGEN

geblickt haben. Jetzt kommen wir selbst ins Blättern und je länger wir verweilen, desto weniger können wir uns losreissen. Das hinter Schneewolken matt glimmende Winterlicht fällt wie unwirklich durch die Bodenfenster, und in der Stille des Ortes knistert es rings umher wie von alten Erinnerungen. Die Stunden vergehen und es ist, als sässen wir wieder mit Geschwistern und Nachbarskindern in heimlicher Enge, Märchen und Gespenstergeschichten erzählend, während die Holzwürmer leise sägen und die Mäuse rascheln.

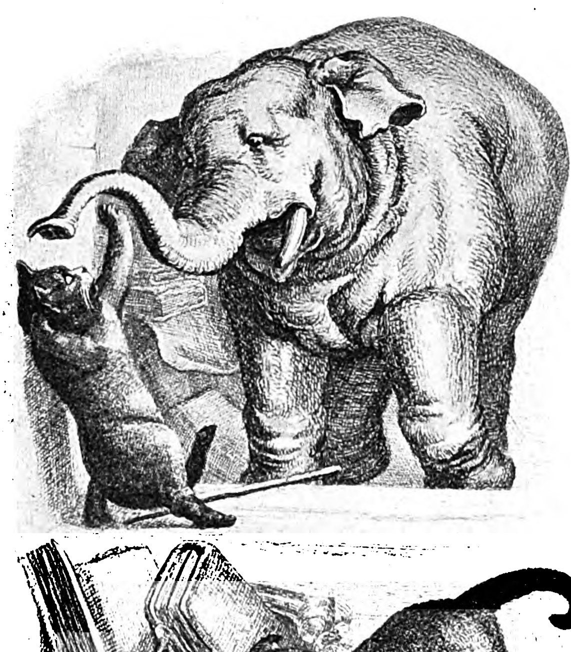
Als wir uns endlich auf Ort und Stunde besinnen, giebt dieses Selbstvergessen zu denken. Wir nehmen die alten Bücher mit hinunter in das frisch aufgearbeitete Biedermeiermilieu, lassen sie sauber vom Buchbinder herrichten und nun legen wir sie den Kindern am Weihnachtsabend mit auf den Gabentisch. Legen sie neben neue Bilderbücher,

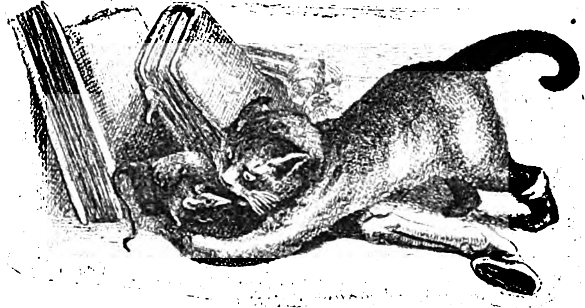


O. PH. RUNGE, SILHOUETTE

die von frischen Farben glänzen, die sich brüsten als Produkte der allein selig machenden modernen Kunst und worin man die aktuellsten Stoffe, bis zum Zeppelinluftschiff, dargestellt findet. Aber die Kinder treffen ihre Entscheidung anders als wir erwarteten. Die neuen Bilderbücher sehen sie kaum an, von den alten Fetzen aber sind sie garnicht fortzubringen. Da ist der harmonieselig musizierende Meister Schwind, der heiter fabulierende Ludwig Richter, der behagliche, niederdeutsche Otto Speckter, der gute Berliner Onkel Hosemann und der geheimnisvoll romantische Doré. Schlichte, schon vergilbende Schwarzweisswirkungen; und doch geben die Kinder dafür die anspruchsvolle Pracht der neuen Zeit. Es wird still; die Kleinen sitzen hinterm Tannenbaum, wie unter dem Dach des Knusperhäuschens, und vergessen über den Büchern aus der Grosseltern Zeit Ort und Stunde.

Unwillkürlich geraten die Eltern und ihre Gäste in ein Gespräch über Bilderbücher. Wie muss ein Künstler sein und wie muss er arbeiten, wenn er Glück beim Kinde haben soll? Die Meinungen gehen anfangs auseinander. Der unverheiratete Hausfreund, der sehr bemüht ist in allen Dingen ein moderner Mensch zu sein, hat die zuletzt erschienenen Bilderbücher mitgebracht und beweist nun, etwas deprimiert über die stumme Kritik der Kleinen, die Vorzüge neuer Kinderkunst. Er spricht leidenschaftlich gute Worte über die schlechte Beschaffenheit der fabrikmässig von armen Lohnzeichnern hergestellten Industrieware, womit der Weihnachtsmarkt seit langem überschwemmt wird und er singt ein Loblied den neuen Gewerbekünstlern und ihren rührigen Verlegern, die sich endlich wieder bemühen Bilderbücher zu schaffen, die typographische Einheiten und zugleich poetische Werte sind. Man lässt auch gerne gelten, was er sagt; nur gesteht die Mutter, auch sie könne für die neuen Künstlerzeichnungen wenig natürliche Hingabe aufbringen. Das seien Bilderbücher mehr für Erwachsene als für Kinder. Lange wird debattiert, zugegeben und resumiert; endlich einigt man sich auf folgende Gedanken etwa: Die Erfahrung lehrt, dass das über alle Moden erhabene





OTTO SPECKTER, DER GESTIEFELTE KATER

Gute dem Illustrator des Kinderbuches nur gelingt, wenn er dem Kinde sein Höchstes und Bestes giebt. Er darf vor seinem Kinderpublikum nicht ein Anderer sein als vor den Erwachsenen, darf sich nicht künstlich auf einen ihm unnatürlichen Ton zwingen, darf sich nicht leutselig herablassen. Ein Meister, wie Schwind war immer derselbe, als Werken, so ist es klar, dass sie andererseits in ihrer Kunst für die Grossen niemals auch über eine Höhe hinausgehen, die das Kind ahnend wenigstens zu beschreiten vermag. Das will sagen: diese Künstler gehören einer bestimmten Gattung an. So wenig der genial grosse, dämonisch leidenschaftliche Künstler dem Kinde jemals verständliche Illustra-


GUSTAVE DORÉ, DÄUMLING

Maler von Fresken und Staffeleibildern und als Zeichner von „Münchener Bilderbogen"; Ludwig Richter war als Maler so kindlich fromm wie als Illustrator; und Doré hat in Bildern die malerische Romantik seiner Märchenillustrationen zu überbieten nicht einmal versucht. Wenn solche Meister in ihren für die Kinder berechneten Arbeiten nun dieselbe Höhe erreichen wie in allen ihren tionen zu schenken vermag, ebensowenig könnte der geborene Meister des Bilderbuches nebenher Aufgaben bewältigen, die faustische Grösse erfordern. Er ist ein Meister der Kinderkunst nur, weil er sich dem Kinde natürlich giebt, weil er spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist; dieser Schnabel aber muss ihm von Natur kindlich gewachsen sein. Der rechte Künstler des Bilderbuchs



GUSTAV DORÉ, TITELBLATT UND VIGNETTE ZU GRIMMS MÄRCHEN

muss viel vom erzählfreudigen Märchenonkel haben, muss reich sein an Stoffinteressen und doch ein Kleinmeister in allem Formalen. Rhythmus und Melodie müssen ihm wie von selbst in die gegenständlich zeichnende Hand fliessen. Er muss heiter sein und unproblematisch, dem Temperament nach sanguinisch und doch so sehr ein Eigener, dass er auch den anspruchsvollen Kunstbetrachter in seine Bilderwelt zeitweise hinüberziehen kann. Ein echter Künstler ist er, aber nicht ein sehr grosser; er ist klar ohne Seichtigkeit und idyllisch beschränkt ohne Pedanterie.



So waren die berühmten Illustratoren aus Grosselterns Zeiten, deren Arbeiten unsern Kindern so viel noch bedeuten. Ganze, ungebrochene Menschen waren sie, in all ihrer biedermeierlichen Enge. Sie vermögen selbst den rastlosen Grossstadtmenschen von heute noch ruhiger und unschuldig heiter zu machen.

Betrachtet man Ludwig Richters Zeichnungen, so ist man gleich auch heimisch in seiner friedlichen Gartenlaubenwelt. Man streut mit ihm den Tauben hausväterlich das Futter, beschenkt gebefroh reinliche Arme, liegt sinnend neben den Schafen im Waldesschatten oder sitzt, bis zum Jauchzen heimlich und gemütlich bei der Lampe im Ofenwinkel. Ebenso zieht Schwind den Betrachter



TH. HOSEMANN, DIE INSEL MARZIPAN

in seine Welt hinüber, in der alles gut, edel und naiv ist, durch die eine sanft wiegende Schönheit fliesst und alles Leben von den Gloriolen frommer Zuversicht verklärt erscheint. Man arbeitet, wenn man von dieser Bilderwelt herkommt, noch eins so gern und hat seine Häuslichkeit doppelt lieb. Dornröschens Zauberschloss, wie es in Dorés Zeichnung von ferne, über ein dicht mit Rosengestrüpp ausgefülltes Thal zu dem sehnsuchtsvoll blickenden Prinzen herübergrüsst, wird den Erwachsenen noch zum Symbol, wie es im Herzen der Kinder mit jäher Gewalt die zu den fernhin blauenden Ungewissheiten des Lebens schweifenden Wünsche weckt. Künstlern wie diesen war das Leben selbst in Wahrheit ein tiefsinniges Märchen. Die Kinder lieben solche Kunst, weil sie darin finden, was sie durchaus brauchen: unbedingten Glauben an die Güte Gottes und der Menschen, oder doch ganz deutliche Trennung von Gut und Böse. Diese Künstler waren von Natur in ihrem Innern einer reinlichen Güte hingegeben; sie waren gute Kinder der deutschen Romantikerschule, Angehörige der grossen Künstlerfamilie der Nazarener, deren aristokratisch edle Schwächlichkeit so sehr das Kindliche in aller Welt liebte, aus der Einem Dichternamen entgegenklingen wie Brentano, Musäus und Novalis und Zeichnernamen wie Runge, Rethel, Neureuther, Steinle, Speckter oder eben Schwind und Richter.

Diese Grossväterzeit, die Jahrzehnte eines reinlichen geistigen Lebens inmitten politischer und sozialer Reaktionen zwischen 1815 und 1860 etwa, waren der im edelsten Sinne sentimentalischen Veranlagung ebenso günstig, wie ihr unsere Zeit materieller Wohlstandsanhäufung und krampfhaft heftiger Geistesentwicklung hinderlich ist. In natürlicher Weise kann heute, wo die Kunst mit dem Leben problematisch geworden ist, der Künstler kaum noch fromm und natürlich naiv sein, oder er kann es dauernd nur ganz selten bleiben. Und darum eben sind jetzt Meister des Bilderbuchs so selten. Wir besitzen Illustratoren, die bessere oder doch lebendiger ringende Künstler sind, als es die der Romantik waren; aber sie vermögen sich dem Kinde nur selten verständlich zu machen. Ihre schonungslose Skepsis, ihr abstrakter Intellektualismus, ihre höhnende Charakterisierungslust wenden sich an das Faustische im Menschen, nicht an das Kindliche. Ein Preller noch, der für Erwachsene arbeitete, scheint nur für die „reifere Jugend" seine reinliche griechische Heroenwelt erdacht zu haben; aber Menzel schon hat den Weg zum Kinderherzen nur bedingt gefunden, selbst wenn er ihn suchte. Wie er es, zum Beispiel, als Meister der an sich erstaunlich guten, aber alles in allem doch unkindlichen Guascheblätter des Kinderalbums that. Näher ist Menzel dem Kinde gekommen, wo er es nicht beabsichtigte: in den



HANS THOMA, AUS „FEDERSPIELE" VERL. H. KELLER IN FRANKFURT A. MAIN



R. COLDECOTT, VIGNETTE

Illustrationen, die den Ruhm seines Zeichnergenies ausmachen, in den Holzschnitten zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen. Man betrachte auch, welch ausserordentlicher Illustrator Slevogt ist; aber er ist es nicht für Kinder, will es auch wohl gar nicht sein. Auch Busch und Oberländer wirken dauernd mehr auf Erwachsene. Und selbst Künstlern wie Thoma, Ludwig von Hofmann oder Uhde, die ihrer Anlage nach für das Bilderbuch prädestiniert waren, hat die Unkindlichkeit der Zeit die kontemplative Stimmung gestört und sie verführt, ihre natürlichen Anlagen nach anderer Richtung zu übersteigern.

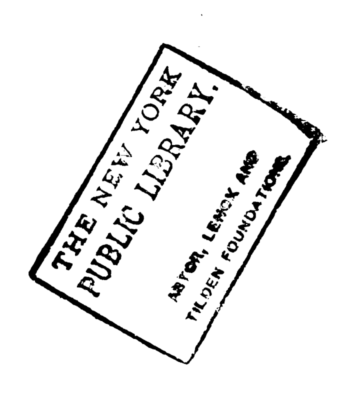
Neben diesen Künstlern stehen nun freilich Andere, die es sich zu ihrer eigensten Aufgabe gemacht haben, das moderne Bilderbuch zu reformieren. Denn wir leben in einer Zeit, die in nichts hinter der Vergangenheit zurückstehen möchte und sich Das, was sie nicht natürlich hat, auf intellektuellem Wege tendenzvoll zu verschaffen sucht. Wenn Richter und Schwind für das Kind aus innerer Lust und Liebe zeichneten, so thut man's heute aus sozialem Pflichtgefühl. Man hat vor wenigen Jahren eingesehen, dass das Bilderbuch in der allgemeinen Industrialisierung alles Künstlerischen, im Konkurrenzgedränge des Marktes so schlecht und proletarisch geworden ist, dass unsere Kinder in Gefahr sind, alle ihre guten Instinkte daran zu verderben. Nun kommen Reformatoren aus dem modernen Kunstgewerbe. Da sie nicht eigentlich natürlich kindliche Lust zum Bilderbuch treibt, sondern Erwägungen kulturpädagogischer Natur, so haben sie sich eifriger um die äusseren Formen bekümmert, um das Kunstgewerbliche, als um das Wesen der Illustration. Ihnen ist diese Bilderbuchreform ein Teil der seltsam charakteristischen Reflexbewegung, die „die Kunst im Leben des Kindes" genannt wird. Sie haben aus dem Bilderbuch vor allem wieder eine typographische Einheit gemacht, haben ihm „Stil" gegeben, die Darstellungsmittel organisiert, Wiedergabe des Charakteristischen und schlagende dekorative Wirkungen empfohlen und das Symbolische befürwortet. Nimmt man die besten der so entstandenen modernen Bilderbücher zur Hand, so findet man oft geschmackvolle Umschlagdeckel,



M. VON SCHWIND, VIGNETTE



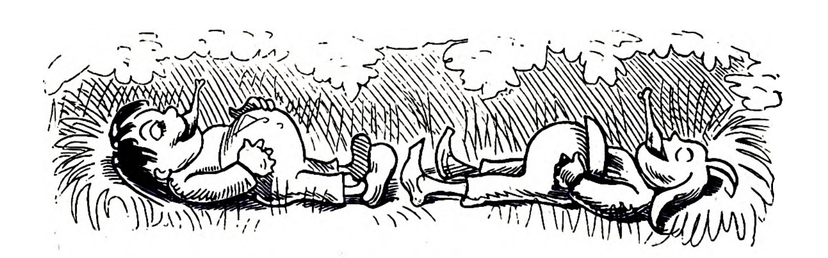
WALTER CRANE, AUS QUEEN SUMMER


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY.
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

witzig erfundene Vorsatzpapiere, gute Schriftanordnung und eine kräftige dekorative Gesamthaltung; man findet Verse und Erzählungen von wirklichen Dichtern, Talent, Laune, Witz und grossen sachlichen Ernst. Diese Produkte kunstgewerblicher Kulturtendenz stehen hoch über dem wohlfeilen Schund des Marktes. Als Buch für des Kind sind sie aber doch problematisch. Denn der Geist, der dieses neue Buch geschaffen hat, war in keiner Hinsicht eigentlich kindlich und naiv. Das Kind versteht diese neue, bunte Bilderwelt nur halb. Es kümmert sich ja nicht um Technik, Komposition, dekorative Haltung und um das ganze neue Kunstgewerbe. Es fühlt nur, dass der Mensch, der die Bilder gezeichnet, die Sprüche gedichtet hat, nicht herzlich erzählfroh, dass er nicht kindlichen Geistes ist. Diese gewaltsam stilisierende, tendenzvoll ornamentale, nach symbolischer Bedeutung begierige Kunst schliesst dem Kinde die Welt nicht auf und lässt seiner Schöpfungswahl nicht freien Spielraum, weil sie nicht das Leben meint, sondern eine „Kulturidee". Der Stil neigt immer ein wenig zur Karikatur, zur Simplizissiade. Es ist, als machten die gewiss doch sehr ernsten, ja, die allzu tendenzvoll ernsten Künstler sich über die ganze Natur lustig. Sie erscheinen weniger kindlich froh als vielmehr blasiert. Auch in den Versen ist ein unangenehmer ironischer Nebenton. Die Zeichnungen sind oft sehr talentvoll und wirksam; aber sie haben fast immer etwas impressionistisch Groteskes und erschrecken das Kind. Es ist, als sollten unsere Kleinen mittels dieser Bilder früh schon zum Darwinismns erzogen werden. Die Naivität dieser Darstellungen fliesst nicht aus natürlichen Quellen, sondern ist künstlich vom Intellekt erzeugt. Wir sehen eine raffinierte Primitivität, eine



NICHOLSON, AUS „AN ALPHABET"


WILHELM BUSCH, AUS „MAX UND MORITZ"

falsche Kindlichkeit; der Zeichner schielt immer zum Erwachsenen hinüber, als wolle er sagen: spürst du das Symbolische, ermisst du die Tiefen meiner Gleichnisse, die die guten Kinderchen für baare Münze nehmen? Es reckt sich über diese bedeutungsschwere Kunst immer wieder der gute alte Struwelpeter sogar mit seinem derb packenden Wirklichkeitssinne empor.

Solcher Bilderbücher besitzen wir schon eine stattliche Anzahl. Dass sie der industriellen Marktware bei weitem vorzuziehen sind, bedarf keines Beweises; es giebt sogar einzelne Exemplare, deren Darbietungen sich, auf dem Umwege über äusserliche Stilideen, wieder echter Kindlichkeit nähern. Es ist der vortreffliche Kreidolf zu nennen, den man den geborenen Künstlern für Bilderbücher zuzählen könnte, wenn er mehr innere als äussere Phantasie entwickelte und sich unbefangener noch von seiner artistischen Stilisierungs- und Symbolisierungslust befreien könnte; es ist auf Ubbelohde hinzuweisen, der innerhalb allzusehr vorgefasster dekorativ technischer Ideen, sehr Sympathisches produziert; mit grösserer Hoffnung ist noch Freyhold zu betrachten, aus dessen bunten Fröhlichkeiten ein ganz starkes und frisches Talent hervorsieht, das aber deutlicher noch sprechen würde, wenn der Künstler etwas weniger konsequent an technisch reine Flächenwirkungen dächte. Ignatius Taschner entwickelt zuweilen echte Laune und lebendigen Erfindungsgeist; A. Weissgerbers Zeichnungen bedeuten eine entschiedene Bereicherung; Vogeler-Worpswede leistet Gutes und würde Besseres noch schaffen können, wenn er weniger snobistisch manieriert wäre; und die Illustrationen von Fidus würden dem Kinde etwas sein, wenn in den Spielen dieses Künstlers nicht ein so künstlicher, an Miss Duncan erinnernder Klassizismus wäre.*



LUCIEN PISSARRO, AUS „DEM FISCHBUCH“

* Wo diese Künstler genannt werden, da sind auch die

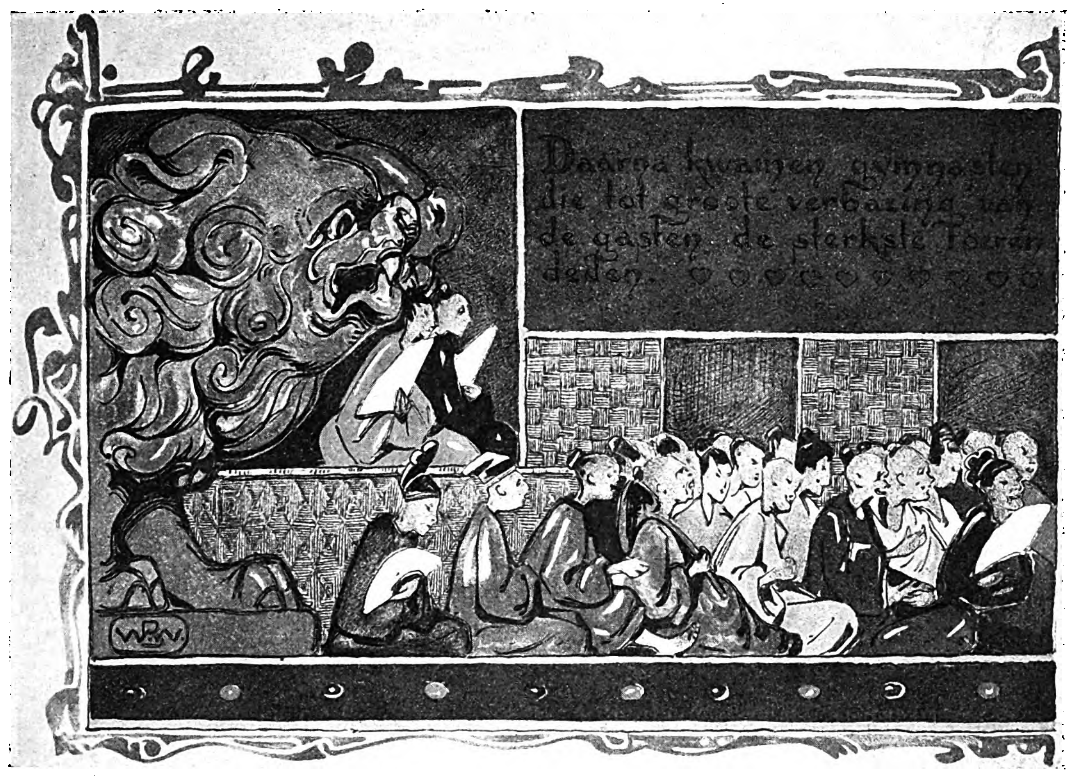


WILHELM BUSCH, AUS „MAX UND MORITZ“



CARL LARSSON, AM GEBURTSTAGSMORGEN

VERLAG ALBERT BONNIER, STOCKHOLM

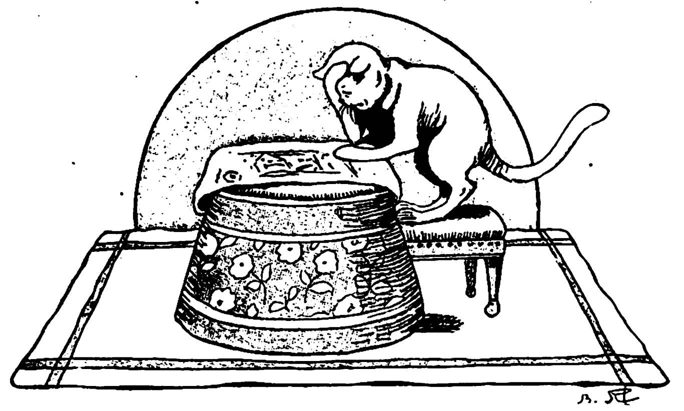


AUS EINEM HOLLÄNDISCHEN MÄRCHENBUCH

Die modernen deutschen Künstler des Bilderbuchs zehren mehr oder weniger von den Grundsätzen der englischen kunstgewerblichen Bewegung, die für das Bilderbuch ja unendlich viel gethan hat. Das englische Bilderbuch, wie es von den Praeraffaeliten gestaltet worden ist, steht ungefähr in der Mitte zwischen dem natürlichen Kindersinn unserer Romantiker und den Tendenzen des neuen Kunstgewerbes. Als starker Ausklang ist das Nazarenertum noch in der Generation zu spüren, der Crane, Coldecott, Kate Greeneway angehörten; als ein schwächerer in deren Nachfolgern, wie in Nicholson, Ch. Robinson, Winfred Smith, Lucien Pissarro und vielen Anderen. So biedermeierlich heiter und frisch wie in Schwind und Richter hat sich dieses Nazarenerthum aber in den Engländern niemals gegeben, denn bei ihnen war es schon

---

Verleger zu erwähnen, deren vornehmer Geschäftssinn ihnen die Reform des Bilderbuches erst ermöglicht hat. Es sind vor allem der Schaffsteinsche Verlag zu nennen, die Gerlachsche Jugendbücherei, der Schulzsche Verlag in Mainz, Schuster und Loeffler, Fischer und Franke, der Inselverlag und Braun und Schneider.



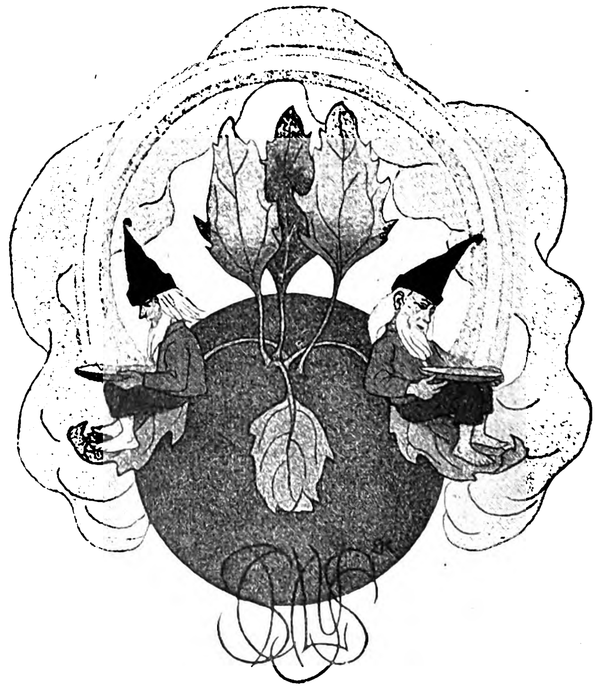
BENJAMIN RABIER, AUS EINEM HOLLÄNDISCHEN BILDERBUCH



ERNST KREIDOLF, AUS DEN SOMMERVÖGELN — VERLAG HERM. UND FRIEDR. SCHAFFSTEIN

stark okkupiert von dem neuen kunstgewerblichen Drang zum Architektonischen. Im allgemeinen eignet sich der englische Kunstgeist ja gut für das Bilderbuch; denn er ist in gesunder Weise immer sentimentalisch, unproblematisch gefällig und durchsichtig bis auf den Grund. Besonders dem Praeraffaelitismus sind die weiblichen Eigenschaften eigen, die dem Kinde zusagen. Daraus erklärt es sich, dass es, trotz der Liebenswürdigkeit Kate Greeneways und trotzdem ein Millais, ein Crane und sogar früher schon ein Charles Keene ihre Kunst in den Dienst des Kindes gestellt haben, in der englischen Bilderbuchkunst weniger markante Persönlichkeiten giebt als vielmehr ein sehr gutes Niveau. In keinem Lande steht der Durchschnitt künstlerisch so hoch.

So banal es klingt: letzten Endes kommt es aber auf Persönlichkeit an. Es ist unwesentlich, worum man sich jetzt so lebhaft streitet: ob das Bilderbuch farbig sein solle oder nicht, ob eine flächenhaft gobelinartige Wirkung anzustreben sei oder raumhafte Tiefenwirkung, ob das Typische und Symbolische der Impression des Charakteristischen vorzuziehen sei und ob der strenge Stil herrschen solle oder ein leicht übersetzter Naturalismus. Der Künstler mag es damit halten wie er will, wenn er im Bilderbuche sonst nur Derselbe ist, wie in seinen höchsten Augenblicken. Ist er als Mensch so, dass Kinder bei ihm gerne weilen und versteht er sein Gefühl restlos dann als Künstler auszudrücken, so wird er ganz von selbst technisch und stilistisch das Rechte und Gute treffen. Die Künstler, die man heute in den verschiedenen Ländern als die besten Illustratoren des Kinderbuchs

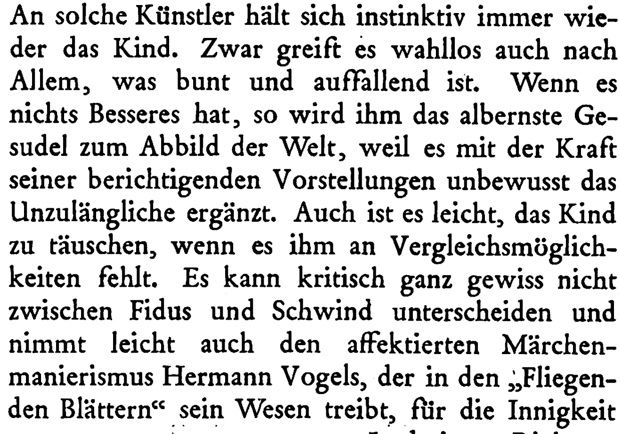


ERNST KREIDOLF, VIGNETTE AUS DEN „SCHLAFENDEN BÄUMEN“



IGN. TASCHNER, AUS GRIMMS MÄRCHEN GERLACHS JUGENDBÜCHEREI

ansprechen kann, haben denn auch alle ihre eigene Darstellungsweise, Jeder seinen natürlich gewachsenen Stil. Drüben in Schweden steht Karl Larsson mit gesund lachendem Behagen in der Thür seines Landhauses, umschwärmt von seinen Kindern, thätig immer für sie in irgend einer Weise und selbst ein grosses, liebenswertes Kind. Aus dem Leben der Vögel erzählt der Holländer Hoytema, der seine Darstellungsmittel an den Japanern ausgebildet hat und trotzdem ein echter niederdeutscher Romantiker und ein echter Erzähler für Kinder geblieben ist; wie man denn überhaupt in Holland relativ viele gute moderne Kinderbücher findet. Und wenn Werenskiold uns aus Norwegen seine Illustrationen für Bilderbücher schickt, so spüren wir, trotz der fremden Stoffe, dass einer jener inneren Menschen dahinten steht, die nur lebhaft zu empfinden brauchen, um der Art des Kindes gleich verständlich und lieb zu sein.*



An solche Künstler hält sich instinktiv immer wieder das Kind. Zwar greift es wahllos auch nach Allem, was bunt und auffallend ist. Wenn es nichts Besseres hat, so wird ihm das albernste Gesudel zum Abbild der Welt, weil es mit der Kraft seiner berichtigenden Vorstellungen unbewusst das Unzulängliche ergänzt. Auch ist es leicht, das Kind zu täuschen, wenn es ihm an Vergleichsmöglichkeiten fehlt. Es kann kritisch ganz gewiss nicht zwischen Fidus und Schwind unterscheiden und nimmt leicht auch den affektierten Märchenmanierismus Hermann Vogels, der in den „Fliegenden Blättern“ sein Wesen treibt, für die Innigkeit Ludwig Richters. Gerät ihm aber das Echte und Vortreffliche in die Hand, so entscheidet gleich auch ein lebendiger



IGN. TASCHNER, AUS GRIMMS MÄRCHEN GERLACHS JUGENDBÜCHEREI

* Hier mag Platz finden, dass man uns eben auch aus Prag von einem neuen Märchenillustrator berichtet, der dort im Salon Topic seine Arbeiten ausgestellt hat. „Richard Lauda“, so schreibt uns unser Korrespondent, „scheint viel natürliche Kindlichkeit zu haben. Mit einfachen Mitteln bringt er Wirkungen hervor, die auch Erwachsene wieder zu Kinder machen“.

Instinkt dafür und es beginnt für das Kind eines jener Erlebnisse, die bis ins Alter noch nachwirken. Es öffnen sich dem jungen Sinn leise und verheissungsvoll die Pforten des Lebens, die dem Kinde immer auch die Pforten des Paradieses sind.



KARL WALSER, AQUARELL



CHRONIK



REINHOLD BEGAS, PROMETHEUSGRUPPE SAMML. ARNHOLD

Der Deutsche Reichstag hat für seinen Plenarsitzungssaal von dem Münchener Akademieprofessor Angelo Jank drei Wandgemälde malen lassen. Das erste zeigt Karl den Grossen im Jahre 777 auf dem Paderborner Reichstag; das zweite stellt Barbarossa als Besieger Mailands dar; und auf dem dritten ist König Wilhelm während der Schlacht von Sedan zu sehen. Ausgezeichnet! Vielleicht wäre es noch angemessener gewesen, wenn der Reichstag den Kaiser gebeten hätte, für die drei Wandfelder etwas zu entwerfen. Eine Variation etwa: „Vertreter des Volkes, wahrt eure heiligsten Güter!"

❋

Einige Titel guter neuer Bücher über Kunst und Künstler seien Denen genannt, die sich im Gedränge des Weihnachtsmarktes nicht gleich zurechtfinden können:

J. Mayrs Leiblbuch, Klossowskis Werk über Daumier als Maler, die Kunstkritiken von Bürger-Thoré, zwei Arbeiten über Lucas Cranach von W. Worringer und Ed. Heyck, Muthesius' dreibändiges Werk über das „Englische Haus", die von Alfred Schmidt herausgegebenen Gemälde und Zeichnungen des Matthias Grünewald und Endells „Schönheit der Grossstadt". Es sind Meier Graefes neue Bücher zu nennen: Die „Impressionisten" und die „grossen Engländer", Gau-

guins Noa-Noa, Schefflers „Frau und die Kunst“ und „Paris“, die deutsche Ausgabe von Durets Impressionisten, die Bücher über Michelangelo von Frey und von Mackowsky, Pidolls Erinnerungen an Marées, Rosenhagens Uhdemonographie und Roesslers umfangreiches Werk über Waldmüller. Es liegen gute neue Ausgaben von Dürers Nachlass und von Michelangelos Briefen vor, ein neues Buch van de Veldes, Selbstbiographisches von Trübner und Corinth, und eine Übersetzung von Whistlers „gentle art to macke ennemys“. Bodes monumentales Bronzewerk nähert sich dem Abschluss und Slevogt erscheint mit neuen Illustrationen.

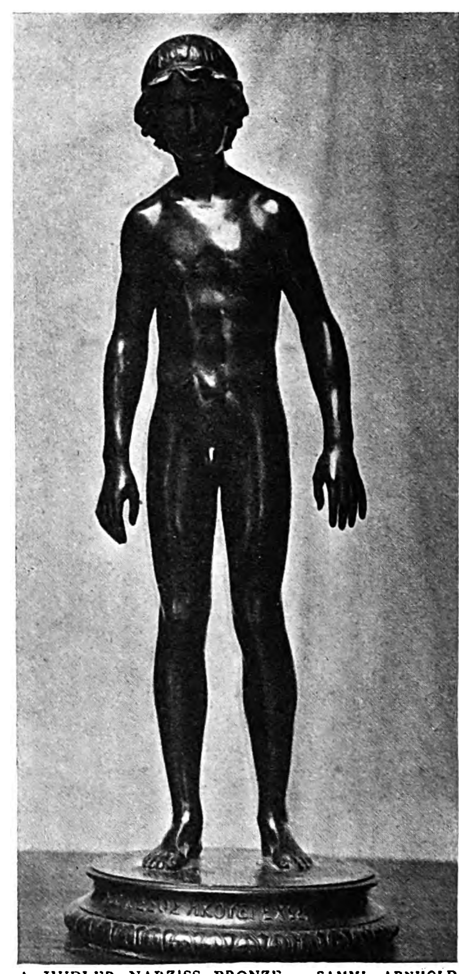
✲

Ein aussergewöhnlich grosses Angebot von antiken Münzen bot diese Herbstsaison den Liebhabern: es kam am 16. November die berühmte Sammlung griechischer Münzen des Konsul E. F. Weber in Hamburg bei Dr. Hirsch in München zur Versteigerung, etwa 7000 Münzen in 4747 Nummern umfassend. Hatte Weber in der Anlage seiner berühmten, auch dem Publikum zugänglichen Gemäldegalerie, durch die er weiteren Kreisen bekannt geworden ist, seinen künstlerischen Neigungen Genüge getan, so verfolgte er mit seiner Münzsammlung mehr wissenschaftliche Zwecke. Daher bewundern wir hier nicht so sehr die stilistische Grossartigkeit und herrliche Erhaltung unteritalischer und sizilischer Münzdenkmäler der Blütezeit – obwohl auch diese nicht fehlen –, als vielmehr politisch oder geldgeschichtlich wichtige und seltene Stücke aller Perioden, vornehmlich der hellenistischen. So finden wir das Dekadrachmon Alexanders des Grossen, von Athen das archaische Dekadrachmon, den Goldstater und das Tetradrachmon mit der Aufschrift „das Volk der Athener“ aus der sallunischen Zeit, Tetradrachmen von Kalchedon mit dem Münzbilde des Lysimachos, von Antiocheia am Mäander, von Uranopolis, elische Münzen mit den Aufschriften „Olympia“ und „Olympikon“, und ein Tetradrachmon Antiochos IV. mit dem Apollon des Bryaxis, alles Münzen, die in nur wenigen Stücken auf uns gekommen sind. Besonders gepflegt hat der Besitzer die Münzen der hellenistischen Königshäuser, der Antigoniden und Seleukiden, der pontischen, bithynischen und kappadokischen Dynastie, der Parther, Baktrer und der durch Prägung abnorm grosser Gold- und Silberstücke auffallenden Ptolemäer. Grosse Seltenheiten finden sich aber auch unter den städtischen Prägungen, so denen von Syrakus, Karthago und den Städten auf Kreta. Auch die schönen, oft medaillonartigen griechischen Kupfermünzen der Kaiserzeit sind reich vertreten. – Gleich im Anschluss an diese Sammlung versteigerte man auch eine Sammlung römischer Münzen, unter denen besonders die Goldmünzen der Zeit Constantins des Grossen hervorragen, und die einzigartige Sammlung von Medaillen und Plaketten vornehmlich der deutschen Renaissance, die der bekannte Sammler A. Löbbecke in Braunschweig innerhalb weniger Jahre zusammengebracht hat und nun unter den Hammer bringt. Auf sie wird vielleicht später einmal Gelegenheit sein zurückzukommen.

K. Regling.

✲

Die Gesellschaft für Literatur und Kunst hat kürzlich einen Raffael und einen Rembrandt zu hohen Preisen versteigert. Der Rembrandt ist hinterher für eine Kopie, der Raffael für ein Schulbild erklärt worden. Beides ist höchst wahrscheinlich richtig. Den Raffael haben auch wir schon nach einen kurzen Blick in den Katalog für ein Schulbild gehalten, ohne ihn gesehen zu haben. Es ist zum Lachen: keine Woche fast ohne falsche italienische, spanische, niederländische oder neufranzösische Bilder. Eine Folge der übertriebenen Nachfrage. Soviele echte Raffaels, Rembrandts, Tizians, Corots und Monets kann es gar nicht geben, wie die Millionäre der alten und neuen Welt konsumieren. Bald wird's in den Zeitungen stehen: geschickte Fälscher gesucht.



A. HUDLER, NARZISS, BRONZE SAMML. ARNHOLD

Karl Voll, Führer durch die alte Pinakothek. München. Süddeutsche Monatshefte 1908.

Seit einiger Zeit ist bei den grösseren deutschen Museen die gute Sitte eingeführt, dass man neben die Kataloge mit ihren zusammenhanglosen trockenen Thatsächlichkeiten Führer setzt, Bücher, die nicht zum Nachschlagen, sondern zum Lesen bestimmt sind und die den Zweck verfolgen, die Bestände des Museums dem Besucher in ihrem historischen Zusammenhang als ein geordnetes Ganze zu schildern. Dabei wird augenscheinlich hier und dort ein verschiedenes Publikum vorausgesetzt. Die besten und reichhaltigsten Kataloge sind mit ihren kritischen Anmerkungen, Literaturnachweisen und faksimilierten Bilderbezeichnungen eine Arbeit von Gelehrten für Gelehrte, wichtige und höchst willkommene Beiträge zur kunstgeschichtlichen Forschung. Dem ungelehrten Publikum würde ein summarischer Auszug aus solch einem Werke genug sein. Eben dieses Publikum bedarf vielmehr des Führers, der in kurz gefasster Schilderung des Sammlungsbestandes das Wichtige an den rechten Platz stellt, ohne dabei den Ballast der kunstgeschichtlichen Bücher heranzuschleppen. Dabei sollte man sich von vornherein klar darüber sein, dass dem Gelehrten ein solcher Führer nichts Neues zu sagen braucht.

Wenn wir mit solchen Erwägungen den Führer Volls durch die alte Pinakothek zur Hand nehmen, so gewinnen wir den Eindruck, dass noch ein wenig zu sehr der gelehrte Kenner hervorträte, als welchen wir sonst Voll gern und dankbar schätzen. Freilich muss ihm eingeräumt werden, dass dieses zum Teil nicht sowohl an ihm als am Katalog der Pinakothek liegt, der in vielen Fällen mit einer nicht ganz gerechtfertigten Pietät an den überkommenen Bezeichnungen festhält. – Im übrigen aber und im ganzen wollen wir Volls Büchlein mit lebhafter Anerkennung begrüssen. Sein sachlicher und lebendiger Stil weiss den rechten Ton wohl zu treffen. Seine Würdigungen der grossen Meister, besonders des Rubens, sind reich an feinen Bemerkungen. Auch die Besprechung Murillos, der in unserer Zeit vielfach unterschätzt wird, verdient rühmend hervorgehoben zu werden. Den guten Fra Filippo hätte ich noch liebevoller kritisiert und den routinierten Perugino noch kühler gelobt. Doch das sind schliesslich Sachen des persönlichen Geschmacks. G. Pauli.



STEINLEN, AUS DEM „KATZENBUCH“



BÜCHERBESPRECHUNGEN

BEARDSLEY-BRIEFE

VON

MAX MEYERFELD UND MARCUS BEHMER



Einen Schreiber und Zeichner weltlicher Dinge hat sich Aubrey Beardsley einmal genannt. Als ob er, etwa wie Rossetti, auf beiden Gebieten Gleiches vollbracht hätte. Der Schreiber steht sogar an erster Stelle; vielleicht nur aus Koketterie, vielleicht weil er andeuten wollte, dass er auf seine schriftstellerischen Versuche stolzer war als auf seine zeichnerischen Leistungen. Am meisten bildete er sich allerdings auf seine musikalischen Fähigkeiten ein: als pianistisches Wunderkind — es gehört nicht viel dazu in England! — hatte er zuerst den Leuten Bewunderung eingeflösst, lange bevor er als zeichnerisches Wunderkind überall bass Verwunderung erregte. Künstler, im Gegensatze zu matter-of-fact-Menschen, die immer wissen, was sie wollen, und schnurstracks ihrem Ziele zustreben, sind häufig in einem seltsamen Irrtum über die Besonderheit ihrer Veranlagung befangen, wie sie bis zuletzt die unzuverlässigsten Kritiker ihrer eigenen Werke bleiben. Gibt das nicht schon der Kritik ein Daseinsrecht? . . .

Beardsley wollte eines Tages Schriftsteller werden. „Dein Wunsch war des Gedankens Vater", Aubrey. Am üppigsten wuchern solche Marotten bei Dilettanten, obwohl auch Künstler nicht davon frei sind. Als Zeichner war Beardsley entdeckt worden (mindestens sieben Männer stritten sich um den Ruhm, sein Talent erkannt zu haben); als Schriftsteller entdeckte er sich selbst und brauchte Keinen, der ihn lancierte. Die Feder, über die er in seinen Schwarz-Weiß-Blättern so unumschränkte Gewalt besass, sollte ihm nun zu neuen Thaten gleich willfährig Gefolgschaft leisten. Eklektiker war er beide Male. Aber während der Eklektizismus sich bei dem Zeichner mählich verlor, je sicherer seine Technik wurde, ist der Schreiber nicht darüber hinausgekommen. Er bietet Lesefrüchte. Zwar keine Marktware — dazu war er zu wählerisch —, doch nicht Früchte, die im eigenen Garten und nur in seinem Garten wuchsen: exotische, archaische, kulturhistorische Früchte von absonderlicher Farbe und seltsamen Formen. Immerhin, das Arrangement bleibt sein Eigentum. Stammte es von einem Namenlosen, man wäre achtlos daran vorüber-

gegangen; da es von einem bekannten Künstler herrührte, konnte ihm ein selbständiger Wert zugesprochen werden. Aubrey Beardsleys Schriftstellerei besitzt schwerlich primäre Geltung. Sie zehrt von geborgtem Leben. Der Zauber des Zeichners leiht ihr seinen Glanz.

Trotzdem gehört Beardsley in eine Literaturgeschichte der Gegenwart, vornehmlich infolge des unverkennbaren Einflusses, den der Zeichner auf Literaten — in England sowohl wie in Deutschland — ausgeübt hat. Gewisse Elemente des heutigen Schrifttums: die Mischung von Krausem und Grausigem, das graziös Makabre, das Perverse mit der lächelnden Miene der Unschuld, das Angefaulte unter der lockenden Larve des Lieblichen, das Infernalische mit dem Blicke der Engelsanftmut gehn auf ihn zurück. Man darf getrost von einer Beardsley-Linie in der Literatur sprechen. Vermutlich nicht mehr lange: er ist zu sehr Mode geworden; hoffentlich nicht mehr lange: diese Mode entspringt keinem Bedürfnis.

Aubrey Beardsley der Künstler wird stets eine Kuriosität, eine Extravaganz bleiben; der Mensch fängt an, uns zu interessieren, seitdem wir zwei Briefsammlungen von ihm besitzen.

Im Jahre 1904 hat John Gray, einst das Urbild des „Dorian Gray", jetzt Priester in Edinburg, „Aubrey Beardsleys letzte Briefe"* herausgegeben. Zum grössten Teil sind sie wohl an ihn selbst, den „lieben Mentor", einige wenige nur an einen andern Geistlichen gerichtet. Sie umspannen die drei letzten Jahre des Künstlers. Es ist nicht leicht, Briefe eines Zeitgenossen mit allen ihren Anspielungen auf Zeitgenossen zu edieren, weil man auf die Gefühle der Lebenden Bedacht nehmen muss; doppelt schwer ist es im zimperlichen England, wo das Schreckgespenst einer „action for libel" droht und jeder Beleidigte zum Kadi laufen darf, wenn er seinen Namen in einem Dokument gedruckt findet, dessen Inhalt sein Missfallen erregt. So rücksichtsvoll, um nicht zu sagen: ängstlich, ist John Gray verfahren, dass er die meisten Eigennamen unterdrückt oder diskret verschleiert. Selbst Beardsleys Schwester Mabel muss sich mit dem Anfangsbuchstaben ihres Namens begnügen, als ob es für sie eine Schande wäre, in den Briefen des Bruders erwähnt zu werden. „Blüte edelsten Gemütes ist die Rücksicht", und das Prinzip, nach dem Gray vorgegangen, hat gewiss sein Gutes; aber es kann auch lächerlich übertrieben werden, und es schädigt vor allen Dingen das Werk selbst, weil es viele Stellen einfach um ihre Wirkung bringt. Schon darum möchten wir im vorliegenden Falle „goldnen Rücksichtslosigkeiten" das Wort reden. Späteren Generationen kann es freilich recht gleichgültig sein, ob eine Chiffre oder der volle Name dasteht: die Mehrzahl der Personen fällt ja doch der Vergessenheit anheim und muss durch eine Anmerkung aus dem Todesschlummer geweckt werden.

Trotz der Zaghaftigkeit des Herausgebers haben mich nicht viele Briefsammlungen so stark ergriffen wie diese. Der Mensch steht dahinter, ein schwindsüchtiger Jüngling, der mit sechsundzwanzig Jahren das inbrünstig geliebte Leben lassen musste, ein Künstler auf dem Gipfel des Ruhms, den die Sense mitten in der Ernte dahinmähte. Es ist rührend, wie sein Lebensmut emporschnellt, sobald er einige Zeit von den grausamen Anfällen verschont bleibt, wie der vom Tode Gezeichnete, der wusste, dass es keine Rettung für ihn gab, bis zuletzt hofft. Das ist schliesslich nichts Ungewöhnliches: man braucht kein Phthisiker zu sein, um bis zum letzten Atemzug zu hoffen. Aber ein Wunder war es, dass er — vielleicht durch diesen übermächtigen Willen zum Dasein, diese unheimlich gesteigerte Energie — dem Verhängnis noch ein Jahr abtrotzte; ein grösseres Wunder, dass er bei seinem kläglichen Zustand die Kraft zum Arbeiten fand.

So weit hätten wir eine Krankheitsgeschichte. Eine individuelle, sofern jede Krankheit individuell ist im Gegensatze zum Typus des gesunden Menschen (ganz so, wie das Unglück individuell ist im Gegensatze zum nivellierenden Glück); eine reizvolle, sofern sie ein Künstler durchmacht und das Allzu-Menschliche nicht übermässigen Raum einnimmt. Aber das Besondere des Bandes liegt nicht in der Pathologie des Leibes — die ist nur für den Arzt das Besondere —, vielmehr in der Pathologie der Seele.

Aubrey Beardsley trat am 31. März 1897 zum Katholizismus über. Er selbst nennt es den wichtigsten Schritt seines Lebens, das im übrigen recht ereignislos war. Wie haltlos, wie entnervt, wie ausgeblasen muss der Ephebe gewesen sein, dass er, auf dieses ultimum refugium peccatorum verfallend, in den Schoss der alleinseligmachenden Kirche flüchtete: so wird man zu schliessen geneigt sein. Und man wird sich nur zu gern ausmalen, wie der kleine Sünder, von Todesängsten geschüttelt, von den Fratzen seiner vermeintlich unsittlichen Zeichnungen bedräut, den kalten Schweiss auf der Stirn, schlotternden Gebeins um Gnade winselte. Bei Beardsley trifft es wohl doch nicht zu. Wir wissen, dass von früh auf ein starker Hang zum Glauben in ihm ausgeprägt war, dass seine intimsten Freunde von der Echtheit seiner religiösen Gefühle durchdrungen waren. „Meiner Ansicht nach kann man nie genug Religion bekommen, wenn man überhaupt welche haben muss", schrieb Byron einmal, der selbst zur katholischen Lehre neigte, weil er in ihr den künstlerischsten Gottesdienst sah: „Der Weihrauch, die Bilder, Statuen, Altäre, Heiligenschreine, Reliquien, die leibliche Anwesenheit in Wein und Brot, die Beichte, die Absolution — das ist Etwas, an das sich das Gefühl klammern kann. Ausserdem lässt dieser Glaube gar keinen Zweifel aufkommen". Einen solchen Glauben hatte Beardsley nötig, denn es

* Last Letters of Aubrey Beardsley. With an introductory note by the Rev. John Gray. London, New York, and Bombay, 1904. Longmans, Green & Co.

blieb ihm nicht mehr viel Zeit zum Zweifel. Einen so greifbaren, sinnenfälligen Glauben, der der Künstlernatur schmeichelte und daneben den unleugbaren Vorzug besass, dass er schon auf Erden Vergebung der Sünden gewährte. Je näher das Ende rückte, um so mehr ward Beardsley der Glaube zum Herzensbedürfnis. Und welcher Glaube hätte ihm in seinem Siechtum so viele leibliche und seelische Tröstungen bieten können wie der katholische?

„Halb zog es ihn, halb sank er hin". Die ihn zogen, mögen mit feinem Spürsinn gewittert haben, dass sich ihnen hier eine aussichtsreiche, dankbare Aufgabe eröffnete. Mit kleinen Aufmerksamkeiten, für die jeder Kranke nur zu empfänglich, wurde das Rettungswerk begonnen. Blumen wurden ihm ins Haus gesandt; bald folgte „köstliche" Chocolade, als gälte es, ein kleines Mädchen zu erfreuen. Teilnehmende Besucher stellten sich bei ihm ein, und ihre sanfte Gegenwart that ihm wohl. Die frommen Brüder erkundigten sich angelegentlich nach seinem Befinden, und er wusste ihnen Dank für so viel Sympathie. Raffiniertere Mittel werden nicht verschmäht: der junge Oswald, ein Klosterzögling, soll für ihn beten; die Fürsprache eines unschuldigen Kindes zählt ja doppelt im Himmel. Der Bekehrungsakt macht Fortschritte: schon ist der Proselyt reif, in der heiligen Lehre unterwiesen zu werden. „Halb zog es ihn, halb sank er hin"... Nachdem der Übertritt erfolgt, erhält er einen Rosenkranz. „Vater B. war heute Nachmittag bei mir und brachte mir einen lieben kleinen Rosenkranz mit, den der heilige Vater gesegnet hat. Er hat mir seinen Gebrauch erklärt. Ich komme mir jetzt vor wie jemand, der an einem kalten Tage auf der Schwelle eines Hauses gestanden und gewartet hat, und der sich lange nicht entschliessen kann anzuklopfen. Endlich wird die Thür aufgestossen, und alle Wärme freundlicher Gastlichkeit erquickt den erstarrten Wanderer." Nun lassen sie ihn nicht mehr; überall sind sie um ihn, und wenn nicht um ihn, so doch bei ihm im Geiste. Kaum siedelt der Konvertit nach Paris über, wird für eine Begegnung mit Huysmans – auch er ein Bekehrter! – gesorgt. „Ich freue mich riesig, ihn kennen zu lernen", meldet er seinem „liebsten Bruder", obwohl später das freimütige Geständnis folgt, er habe sich nie etwas aus Huysmans gemacht. Wo so viel Glaube, da ist auch der Aberglaube nicht fern. „Ich bitte Dich, lieber ***, hilf mir mit Deinen Gebeten gegen diese Rückfälle, hilf mir auch, dass ich klug genug werde, lächerliche kleine Unachtsamkeiten zu vermeiden, die vielleicht das Übel zum Ausbruch bringen." Selbst das geweihte Wasser von Lourdes fehlt nicht. Gelegentlich geht der preziöse Ton, den das Novellenfragment „Unter dem Hügel" so virtuos handhabt, geradezu in einen altjüngferlichen über: „Heute Morgen empfing ich mit M[abel] das Abendmahl in der Kapelle der Erziehungsanstalt S. Thomas. Es ist eine so liebe kleine Kirche, und die Messe wurde von den Zöglingen wirklich sehr gut gesungen. Die Schwestern sind ganz reizend und haben so freundlich nach uns gesehen. Du kannst Dir vorstellen, wie glücklich der Gottesdienst uns beide gemacht hat." Bei aller Gefühlskargheit, die Beardsley eigen, ist eine zunehmende Innigkeit unverkennbar. Der „liebste Bruder" im Glauben wird ihm zu einem „Bruder wie aus einem Märchen". – – Wenn dieser Bruder aber vor dem Grabe der Faulbaumblüte in Mentone an das Grab des Herrn denkt, so grenzt das wirklich an Blasphemie.

Einen andern Beardsley, den irdischen, offenbaren die aus derselben Zeit stammenden, an seinen Verleger Leonard Smithers gerichteten Briefe*), die ihr jetziger Besitzer, der „Wiener Kunstfreund und Künsteförderer", Fritz Waerndorfer, ins Deutsche übertragen hat.

F. B. (der wohlbekannte Doktor Franz Blei) leistet ihnen literarische footman-Dienste. Er meldet Mr. Smithers und Herrn Waerndorfer an und sanktioniert das von diesem eingeschlagene Editionsverfahren. „Den Lesern dieser Briefe ist nichts in Erinnerung zu bringen; denn ihre Liebe zu diesem Künstler ist Verehrung so sehr, dass auch der geringste Umstand seines Lebens ihnen nahe ist und bekannt der Kreis Jener, die um Beardsley waren. Also sind erklärende Anmerkungen, die sich über die in diesen Briefen genannten Personen auslassen, überflüssig." Leider ist meine Liebe zu diesem Schriftsteller nicht Verehrung so sehr, dass ich seine Worte ohne Widerspruch lassen könnte. Die Auflage ist zwar nur für 525 Liebhaber gedruckt, aber trotz Bleis gegenteiliger Behauptung darf man zweifeln, ob fünfundzwanzig oder auch nur fünf imstande sind anzugeben, was etwa der folgende Satz bedeutet: „Hat Prangé über die Hawkins geschrieben?" Oder ob sie Raffalovich, Savile Clarke, O'Sullivan e tutti quanti kennen. Oder ob sie verstehen, warum Beardsley dem Verleger empfiehlt, sein neues Geschäftslokal „The Sodley Bed" zu taufen. Gibt es wirklich in Deutschland so viele, die wissen, dass des Konkurrenten John Lane Geschäftslokal in Vigo Street „The Bodley Head" heisst? Mir soll es recht sein. Nach den beiden Proben, die Herr Waerndorfer beisteuert, steht mir freilich nicht der Sinn auf mehr. Wenn Beardsley am 26. März 1896 schreibt: „Hoffe, die Verhandlung ging gut aus. Aufs äusserste gespannt, das Resultat zu erfahren", so fügt der kenntnisreiche Kommentator in einer Klammer hinzu: „Oscar Wildes trial". Nun, der ist zehn Monate vorher verurteilt worden. Mit demselben Recht könnte sich heute jemand nach dem Ausgang des Hau-Prozesses erkundigen. Ebenso wird ein Brief vom 29. Juli 1896 mit Wildes Verurteilung in Zusammenhang gebracht. Im Mai 1895 schreibt aber Beardsley schon an Gray nach Berlin: „Vermutlich steht der Ausgang des — —

*) Briefe, Kalendernotizen u. die vier Zeichnungen zu E. A. Poe von Aubrey Beardsley. München 1908, Hans v. Weber. In einer einmaligen Auflage von 525 Exemplaren gedruckt. M. 14; Luxusausgabe M. 25.

Prozesses in den deutschen Zeitungen — zwei Jahre Zuchthaus. Es wird ihn wohl töten." Wollt ihr wissen, welchen Anteil das kleine herzlose Geschöpf an dem Unglück des Mannes nahm, dem es wie kaum einem andern zu Dank verpflichtet war? Es ging am Abend des 25. Mai 1895 seelenvergnügt ins Theater ... Dies nebenher.

Auch Leonard Smithers, der nach Blei „ein stets bereiter Helfer in der Not, ein Vertrauter in Sorge und Freude, ein Freund" Aubrey Beardsleys war, hat keineswegs einwandfrei an dem toten Künstler gehandelt. In seiner letzten Kundgebung – bei weitem dem interessantesten Stück der ganzen Sammlung – beschwor ihn Beardsley in der „Todesagonie", alle Exemplare der „Lysistrata" und seine sämtlichen obscönen Zeichnungen zu vernichten. Mit gutem Grund; denn die Lysistrata-Zeichnungen sind (vielleicht mit Ausnahme eines einzigen Blattes) reizlos und ihres Schöpfers unwürdig, obwohl er in einem Brief an Gray sie „in gewisser Beziehung für das Beste" erklärt, das er je gemacht habe – wieder ein Beweis, dass Künstler keine Distanz zu ihren eignen Erzeugnissen haben und im allgemeinen ihr letztes Werk für ihr vollendetstes ausgeben. Jedenfalls dachte er später anders darüber. Und wenn er auf dem Sterbebett diese plumpen Erotica verleugnete und vernichtet wissen wollte, so ist niemand, nicht einmal ein Verleger, befugt, eine solche Bestimmung kaltlächelnd zu umgehn. Handelte es sich um ein Kunstwerk, dessen Verlust die Welt ärmer zurückliesse, so könnte man Worte der Rechtfertigung finden; aber bei diesem lasciven Zeug –! Es bleibt unverzeihlich und kaum glaublich, dass Beardsleys Erben dazu geschwiegen haben. Bei der heute florierenden Verbreitung von Privatdrucken begegnet man Reproduktionen dieser Zeichnungen, so oft man will; selbstverständlich auch in Herrn Bleis Kunstzeitschriften.*

Ergiebig sind Beardsleys Briefe an Smithers im übrigen nicht, weder nach der künstlerischen noch nach der menschlichen Seite. Sie beschränken sich fast ganz auf geschäftliche Mitteilungen und gesundheitliche Bulletins. Pikant werden sie erst durch einen Vergleich mit den Briefen an John Gray, denen gegenüber sie zuweilen ein Stimmungskorrektiv darstellen. Von religiöser Gehobenheit, von einer Läuterung ist nichts in ihnen zu spüren. Ganz sachlich teilt er dem Verleger mit: „Je suis Catholique" — knapper kann man sich wohl kaum über den wichtigsten Schritt seines Lebens äussern. Dagegen finden sich etliche sexuelle Konfessionen, die bei einem Engländer einigermassen verblüffen. Nicht die Natur dieser Bekenntnisse — denn dass Beardsleys Sinnlichkeit eine zerebrale war und infolge seines Leidens bleiben musste, konnte nicht zweifelhaft erscheinen —, sondern die Tatsache dieser Bekenntnisse. Ein Engländer, der so freimütig von seinen „rêves mouillés" erzählt, ist immerhin eine Seltenheit. Und es entbehrt nicht eines leise tragikomischen Anstrichs, wenn der erotische Krüppel „äusserst eheliche Regungen" registriert, die sich wohl nicht über die Gehirnsphäre hinauswagen durften.

Freilich, ein Jüngling Mitte der Zwanziger, der mit allen Fibern seines Wesens an diesem leuchtenden Dasein haftet, der, das nahe Ende vor Augen, unaufhörlich neue Pläne schmiedet und bis zu allerletzt an die Arbeit denkt, bleibt immer eine rührende Gestalt. Doppelt rührend, wenn dieser Jüngling schon Bedeutendes geschaffen hat, vielleicht noch Grösseres zu leisten berufen war. Da gewinnt auch Nebensächliches, Gleichgültiges erhöhten Reiz, weil es von dem Mollklang eines Ave atque Vale umschwebt ist.

Max Meyerfeld

* Bis vor kurzem gab er die „Opale" und den „Amethyst" für Subskribenten heraus. In der Versammlung dieser Edelsteine ist Oscar Wilde mehrfach vertreten, auch mit Beiträgen, die gar nicht von ihm stammen. Ein Mann, der als gewiegter Juwelenkenner gelten will, sollte auch nicht zugeben, dass die Düsseldorfer Firma Schmitz & Olbertz das öde Machwerk „Der Priester und der Ministrant" in seiner Zeitschrift als ein Meisterwerk Oscar Wildes anpreist. Genügt es nicht, dass ich in der „Frankfurter Zeitung" und in der „Neuen Rundschau" erklärt habe, wer diese grässliche Geschichte verbrochen hat?

✻

Briefe, Kalendernotizen und die vier Zeichnungen zu E. A. Poe von Aubrey Beardsley. Hans von Weber, Verlag, München 1908.

Denn ihre Liebe ist Verehrung so sehr ...

Florenz, am 6. Juli 1908.

Heute wurde mir eine Nachnahmesendung von der Post avisiert. Lire 18,41. Es war ein Buch und enthielt Briefe von Beardsley.

Die Etikette auf dem Rücken des Schutzkartons ist nicht Typendruck, sondern Clichédruck nach Schriftzeichnung. Blaugrauer Pappband. „Schlicht-vornehm"; auf dem Rücken wiederholte Verwendung der Schriftzeichnung, darunter ein Jugendornament, zahmbizarr, dem Inhalte angemessen. Hochfeines Alexandra-Bütten. Als Frontispiece ein Porträt Beardsleys im Sessel. Federzeichnung von Sickert.

Also auch so sah Beardsley aus, dachte ich; noch einmal ganz anders, als die Bilder in Zeichnung, Malerei und Photographie, die ich bisher kannte. Ein anderes Beardsley-Portät von Sickert (Whistler-Schüler?)* vom Rücken gesehen, stehend in ganzer Figur, ein Ölbild,

* Ja. Meier-Graefe nennt ihn sogar den besten Schüler Whistlers und teilt mit, dass der Maler Blanche in Paris eine gute Sammlung von Bildern Walter Sickerts besitzt. Im übrigen ist Sickert ein dem Kunstfreunde recht bekannter Name. Ein Bruder des Malers, Oswald Sickert, ist seit dem Jahre 1903 schon Mitarbeiter von „Kunst und Künstler". D. Red.

war schon im Juli 1894, im Yellow-Book, Band II, S. 223 reproduciert.

Diese Federzeichnung ist ausdrucksvoll, nervös und etwas windig; Beardsley sieht sehr krank aus. Unten links hat er seinen Namen hingezeichnet. —

Titelblatt: Typendruck ohne Schmuck, schlicht-vornehm. Druckvermerk: „Einmalige Auflage von 525 Exemplaren . . .“ „Neudruck findet nicht statt.“ „Briefe an Leonard Smithers.“ Die erste Seite zum Aufschneiden: das Alexandra-Bütten (Maschinen-Handpapier?) schneidet sich schön auf.

Treuherzig, gedämpft-schwermütig, knapp, doch nicht ohne Grazie.

„Hier sind Briefe Beardsleys . . . Den Lesern dieser Briefe ist nichts in Erinnerung zu bringen; denn ihre Liebe zu diesem Künstler ist Verehrung so sehr, dass auch der geringste Umstand seines Lebens ihnen nahe ist, und bekannt der Kreis Jener, die um Beardsley waren. . . . Merkungen . . . Das Selbstbildnis zeichnete Beardsley im Sommer 1894 zu Paris. In die Lehne des Stuhles schrieb er: sickest — ganz krank.“

Oh!

Armer A. B.! Kaum zehn Jahre tot, und schon geniessest du solche Verehrung! In die Lehne des Stuhles schreibst du: sickest — ganz krank. Du wirst sentimental auf deinem Selbstporträt, was du in deinen Briefen schön vermiedest. Du hast einen Strich in deinem Selbstportät, wie sonst in keiner deiner Zeichnungen. Du hast da soviel „zeichnen“ gelernt, was du doch sonst nicht konntest.

Ich Dummchen glaubte, die bescheidenen Quellen, die mir zugänglich, ausgeschöpft zu haben, und ich bildete mir ein, dass meine Liebe zu dir Verehrung wäre so sehr, dass auch der geringste Umstand deines Lebens mir nahe wäre, und bekannt der Kreis Jener, die um dich waren. Blamiert! Denn ich lerne, dass du ausser den vielen Zeichnungen auch noch eine Menge Ölgemälde gemacht hast, und „The Rialto, Venice“ usw. usw. Und das alles unter dem Pseudonym: Sickest — ganz krank. In den ersten vier Bänden des Yellow-Book sind 11 Werke von dir und im Savoy sogar, von dem du in deinen Briefen so ernst sprichst, setzest du den Scherz fort mit deinem Pseudonym: WALTER SICKERT.

Der Kreis Jener, die um dich waren ist bekannt deinen Verehrern, und ihnen nahe der geringste Umstand deines Lebens. Mit Fleiss und Eifer studieren sie deine Werke an den Quellen, sie kennen deine Zeichnungen, schreiben darüber Artikel und bewundern dich in deinem Selbstporträt: dein Name steht ja gross darunter. Sie kennen deine Schriftzüge, facsimilieren sie und finden sie in der Stuhllehne. Sie geben deine Briefe heraus, lesen sie gar zum Teil, und erkennen dich, deine bündige Ausdrucksweise, deine halb weinerliche, halb heroische Pose in dem „Sickest“ – ganz krank! –

Die Seitenzahlen stehen unter der Mitte des Druckspiegels; aus Diskretion in (eckigen) Klammern.

Die vier Zeichnungen zu Poe, so unbedeutend wie nur Weniges von Beardsley, haben die Verehrer „ihrer Seltenheit willen“ beigegeben. Auf dem Alexandrabütten sind sie schön weich verlaufen; auf Spiegelbreite verkleinert, nach dem ersten der zehn Gebote aus der Kinderfibel: „Der kleine Typograph“ oder „Bibliophilie für Anfänger“. — Herr Usher bekommt eine schwarze Oberlippe und zwei schwarze Flecke auf die Backe. (Auch in Wirklichkeit hatte er zwei Fleckchen auf der Backe.) Die Maske des roten Todes bekommt ein grosses schwarzes Auge. Die Betttroddeln und der Affe in der rue Mayne gewinnen wesentlich, wenn die kleinliche Innenzeichnung wegfällt, die affektierten Pünktchen zu Linien zusammenfliessen. Die schwarze Katze (eine der schlechtesten Zeichnungen Beardsleys) die ja doch nur ein Auge hat, kann dann auch schon sehr wohl die weissgepunkteten Falten um das fehlende Auge entbehren. Aber das ist alles ja nur äusserlich; unbeeinträchtigt bleibt dadurch der Wert der Reproduktionen ihrer Seltenheit willen. Eingestreut stehen sie zwischen den Briefen, in denen der sterbende Beardsley um äusserste Sorgfalt bei der Reproduktion seiner Zeichnungen fleht, wie der ertrinkende Katholik um ein Begräbnis in geweihter Erde.

Marcus Behmer.



AUBREY BEARDSLEY, VIGNETTE



RENÉ PIOT, REQUISCANT IN PACE — AUSG. IM SALON D'AUTOMNE, PARIS

SALON D'AUTOMNE

VON

JULIUS ELIAS

Er ist der sechste seiner Art, und von seinen Brüdern sicherlich der beste und wertvollste. Freilich ist diesem „Salon" ein schlimmer Feind erstanden: das war nicht Unterstaatssekretär der Schönen Künste Herr Dujardin-Beaumetz, nicht die Akademie, nicht der Rat der Alten von den „Artistes français" oder der „Société Nationale" – der wundervolle Herbst war dieser Widersacher. Er trieb mächtig die Menschen von den Künsten, den redenden wie den bildenden, fort und liess die Naturoffenbarung wichtiger erscheinen als die Naturdarstellung. „Nous ne travaillons pas" — sagten traurig die Diener im „Grand palais", — während die Oberkellner der Boisrestaurants, überrascht vom Geschäft versichern konnten: „C'était de la folie" — es war zum Verrücktwerden grossartig. Wat dem eenen sin Uhl, dat is dem annern sin Nachtegall. So wurde dieser ‚Herbstsalon' in der That eine Ereignis, das sich so gut wie unter dem Ausschluss der Öffentlichkeit vollzog. Den offiziellen Salons könnte ein solches Malheur nicht begegnen, auch wenn der Frühling noch so zauberisch lockte: denn sie sind überwiegend gesellschaftliche Unternehmungen geworden, an denen selbst der kleinste Snob teilzunehmen verpflichtet ist. Die Firnisstage sind noch immer Stelldicheins der grossen Welt wie die Theaterpremièren. Das artistische Wesen dieser Salons ist so schlecht und so wenig demokratisiert, dass die anmutig gekleideten Weiber, die da herumflanieren, nach wie vor das wesentlichere Interesse beanspruchen dürfen, und die neuen Moden in den alten Künsten keine Konkurrenz zu fürchten brauchen.

Wohingegen es keiner pariser Modedame einfallen würde, sich für den Eröffnungstag des „Herbstsalons" in Unkosten zu stürzen. Die Welt, die hier erscheint, will nicht sich, sondern Bilder sehen; und werden Herrschaften des „grand monde" wirklich hierher verschlagen, so suchen sie ihr Amüsement auf besondere Weise. Sie betrachten die Ausstellung als eine Art Lachkabinet und verulken Künste, die sie nicht verstehen. Leute, die sich in ihren Salons über ein lautes Wort entrüsten würden, vergessen im „Salon" der künstlerischen Jugend ihre Vornehmthuerei durchaus und enthüllen sich als



OTHON FRIESZ, ROUEN AUSGEST. IM SALON D'AUTOMNE, PARIS

lungen der „Indépendants" drohen ja doch nachgerade im Dilettantismus zu ersticken: es gehört viel Geduld und Zeit dazu, sich in diesen Irrgärten zurechtzufinden und aus der wüst durcheinander geworfenen Bildermasse den „Salon" seines Herzens und Geschmackes zusammenzustellen.

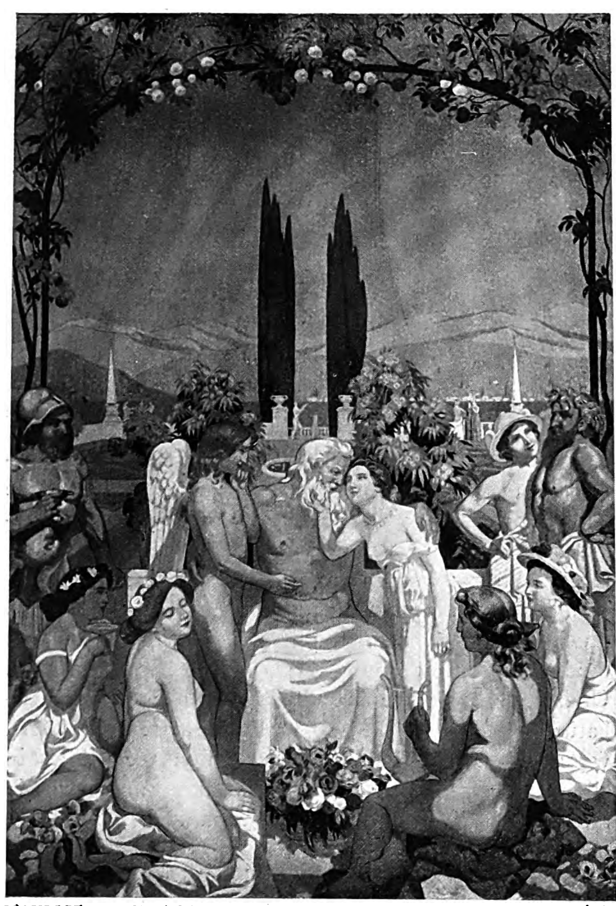
Die Generation, die vor Jahr und Tag unter der Führung des sanften und doch in Organisationsfragen so freien und rücksichtslosen Carrière als geordnete und disziplinierte Masse aus den Gewächshäusern der Stadt Paris (wo die „Indépendants" hausen) in den „Herbstsalon" übertrat, ist jetzt mehr und mehr den Schwankungen des Experimentierens entrückt und zu Leistungen eigenen Willensaktes vorgeschritten. Dieses Drama reifender Kunstbewegung wird wie immer durch das Vorspiel einer Huldigung eingeleitet, die bedeutsamen Ahnherren gilt. Ein weiter Saal voll Monticellis und eine kleine, fast zu kleine Sammlung Grecos koppelt zwei höchst ungleiche Geister äusserlich an einander. Ungleich vor allem in der Wirkung auf die Nachkommenden Bei Monticelli handelt es sich wesentlich um den wiederholten Versuch einer Rehabilitation. Lange galt dieser Marseiller Farbenzauberer und Schönheitsanbeter als ein armseliger Epileptiker des Kolorismus; man sprach besonders gern von seiner zeichnerischen Unfähigkeit. Dann aber fing man an, in seinen Farbenmassen das Gleichgewicht

greulichen Kunstpöbel. Die modernen Maler wissen ein Lied davon zu singen: von Manet bis Matisse ist's immer dieselbe skurrile Geschichte. Im Ausland blickt man so gern mit Augenverdrehung zu Frankreichs „höherer Kultur" auf. Das ist die schönste Fabel von der Welt: nirgendwo hatte der Fortschritt härtere Arbeit, sich gegen die Rückständigkeit durchzusetzen, als in Frankreich. Bei uns in Deutschland – das bischen Kleinkrieg konservativ empfindender Köpfe gegen die Sezessionen oder das organisatorisch freie, künstlerisch unabhängige Ausstellungswesen ist wirklich reines Kinderspiel gegen die systematische Art, wie in Paris das Neue entweder totgeschwiegen oder verunglimpft wird. Gäbe es in Frankreich nicht ein verhältnismässig hohe Zahl unbefangener Sammler und Kunsthändler, die, durch Durand-Ruels glänzendes Beispiel aus den ersten grossen Impressionistenzeiten belehrt, willig mit Zukunftslohn rechnen — viele junge und begabte Künstler könnten sich einfach aufhängen.

Der „Herbstsalon" ist gegründet, um dieser Jugend den Kampf ums Dasein zu erleichtern, ihr ein bisschen Ellbogenfreiheit und Luft zu schaffen. Die Ausstel-

und das zeichnerische Gebäude zu entdecken, – zu entdecken, dass hier im koloristischen Abglanz Form und Wesen einer angeschauten Natur ausgedrückt war: und da erhielt Monticelli die verspätete Legitimation, in den Kreis der grossen schöpferischen Impressionisten mit einzutreten. Diese Aufhäufung ungleichartiger Bildermengen ist eine begreifliche Reaktion gegen die Verachtung früherer Tage.

Immerhin hätte man von Monticelli gern weniger, von Greco aber gern mehr gesehen. Dieser Greco steht den treibenden Kräften des Herbstsalons innerlich weit näher als der turbulente Südfranzose: er ist der Anreger und Inspirator Cézannes, dessen Leben und Lehre für die heutige Familie der Impressionisten Maasstab und Richtschnur geworden sind. (Grecos Bewunderer war auch Degas gewesen, der um die Mitte der achtziger Jahre Bilder des hispanischen Kretensers erwarb.) Unsere Kenntnis Grecos ist freilich nicht bedeutend, und wir erwarten wesentliche Aufschlüsse von einem Buch, das Meier-Gräfe vorbereitet. Grecos wichtigste Werke sind in Spanien verborgen und verstreut und sind für eine Ausstellung in fremdem Land fast unbe-



MAURICE DENIS, DIE APOTHEOSE DER PSYCHE
AUSGEST. IM SALON D'AUTOMNE

schaffbar. Greco geht von den Venetianern aus und entdeckt seine künstlerische Seele im theologisch-visionären Asketismus seines neuen Heimatlandes. Aus seiner Frühzeit zeigen zwei Studienstücke desselben Motivs (die kameradschaftliche Dreiheit von Dirne, Bursch und Affen im Halbdunkel einer eben angezündeten Kerze) seine entschlossene Beobachtung des wirklichen Lebens und seinen titianischen Ausgangspunkt; demgegenüber in einer Bilderreihe des fertigen Greco die Überwindung des Sensualismus: die schlotternde Extase des Innern. Der landläufige Schönheitsbegriff ist aufgehoben: diese bebenden, allen irdischen Lockungen streng abgewandten, sozusagen in ihren moralischen Eingeweiden wühlenden Heiligen, diese Anachoreten, die über Tod und Vergänglichkeit in ängstlicher Verzückung brüten, diese mageren, burlesk verlängerten, blutleeren Gestalten von Inquisitoren mit den fanatischen Denkeraugen und brutal zusammengekniffenen Lippen, dieses halb mystische, halb realistische Menschenmaterial ist hässlich, furchtbar hässlich, wirkt aber doch auch unendlich schön durch die Wahrheit seines inneren Wesens. Diese Menschen sind durch die Überzeichnung, die bei gesteigertem Seelenleben und konvulsivischem Vertiefen in übernatürliche Regungen tiefste künstlerische Notwendigkeit ist, weit über die Natur herausgehoben und hinwiederum ist in der sichtbaren Vergegenwärtigung verschwiegenster Gemütszustände reinste Natur zu kosten.

Greco wird von den Modernen als ihres Wesens Bruder gegrüsst. Überdies vermag seine Technik: die übersetzende, verkürzende Beweglichkeit seiner Zeichnung, die Ökonomie seiner sinnfälligen, zwischen Zurückhaltung und Kräftigkeit wechselnden, transluciden Farben, das jüngere Geschlecht wohl zu stärken, das von dem „Charme" Monets sich abgewandt hat und eine frischere, solidere und formsichere Auffassung der Natur sucht. Nicht auf den Farbenreiz allein soll es ankommen, sondern auf die Einheit von Konstruktion und Farbenreiz. Das farbige eherne Formgefüge des Cézanneschen Lebenswerkes ward Ausgangspunkt. Man hat eine neue Farbigkeit gefunden, die den Bau der Erscheinungen, den linearen Grundton festhält. In den Arbeiten der Henri Matisse (soweit er nicht seine schwache Seite, seine Dekorationen zeigt), Othon Friesz, Jean Puy, van Dongen, Alcide Lebeau, Dufrenoy, Camoin, Manguin, Marquet, Rouault liegen Persönlichkeitsreize und Zukunftswerte. (Es wird demnächst über die jungfranzösische Schule ausführlich zu reden sein, auf Grund reichlicher documents artistiques.)

Mit der naiven Festigung des impressionistischen Gedankens wird zugleich eine Idealwelt unseren Blicken aufgethan. Man rüstet sich zu Aufgaben malerischer Monumentalität, und diese Aufgaben sind dort am glücklichsten erfasst, wo — wie in René Piots Wandmalereien einer chambre funéraire — die Idealgestalten organisch aus der sicher und lebendig geschauten Wirklichkeit in metaphysische Höhen wachsen. In diesem Liede von den menschlichen Leidenschaften und ihrer himmlischen Beruhigung durch den Tod steckt eine solche Wahrheit der Anschauung und eine solche Kraft und Originalität der Phantasie, dass der Moreauschüler Piot heut schon als der Erfüller einer Sehnsucht gelten kann: den Realismus gestellt zu sehen in den Dienst



GRECO, DIE DREI KAMERADEN AUSG. IM SALON D'AUTOMNE, PARIS

einer feiertäglichen Monumentalkunst, und zugleich als der technische Erneuerer des Fresco. René Piots grundehrlicher Schöpfung gegenüber wirken die fünf Panneaus des Maurice Dénis, der die Geschichte der Psyche erzählt, wie akademische Reinkultur. Strebt man lehrend und schaffend darum für eine Beseelung des klassischen Ideals, um bei — Flandrin zu enden?

✲

Berlin — George Moore hat einmal mit lustigem Spott einen Aufsatz über das Thema geschrieben, was für Bilder moderne Fürsten zu kaufen pflegen. Eine Illustration zu seinen Glossen war die *Aquarell-Ausstellung der Akademie,* deren Kern Aquarelle aus dem Besitz des Kaisers und der Kaiserin bilden. Aber man fand in einem Ozean von professionistischer und dilettantischer Wässerigkeit doch ein Dutzend Bilder etwa, die den Besuch lohnten. Vor allem sah man einen noch nicht bekannten Menzel, eine „Dame am Spinett", mit einer fast an Vermeer gemahnenden, wunderschönen malerischen Haltung.

Vieles wäre über die *Stilleben-Ausstellung bei Paul Cassirer* zu sagen. Leider fehlt es in diesem Heft an Raum. Dem ernsten Kunstfreund war diese Ausstellung ein selten reiner Genuss. Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne, Van Gogh, einige der jüngsten Franzosen und Deutsche wie Slevogt, Liebermann, Breyer, Pottner, Orlik und Weiss. Daneben dann zwei Stilleben noch von Schuch, die wie eine Klasse für sich sind, in ihrer fürstlich venetianischen Pracht. Der Leser hört nur Namen. Dem aber, der diese Ausstellung sah, beginnt bei diesen Stichworten der Genuss in der Erinnerung gleich noch einmal.

Bei *Ed. Schulte* gab es eine Uhde-Ausstellung. Ihr gegenüber genügt ein Hinweis auf die schönen Worte, die J. Elias hier im Augustheft über den sechzigjährigen Uhde gesagt hat.

In der Ausstellung von Trachtenpuppen bei *Friedmann & Weber* interessiert vor allem der historische Teil. Sehr lehrreich sind die Krippenfiguren, Marionetten und alten Trachtenpuppen, weil sie, in einer seltsam naturalistischen Weise, immer mit dem skulpturalen Kunststil ihrer Zeit zusammenhängen. Unwillkürlich kommt man ins Meditieren über die „Grenzen der Künste". Auch die neuen Künstlerpuppen für Kinder und die modernen Trachtenpuppen sind sehr bemerkenswert. Unerfreulich ist die Abteilung der plastischen Karikaturen. Eine solche Ausstellung hätte nur Wert, wenn sie streng historisch gegeben würde. Alles in allem: eine sehr anregende Veranstaltung; nur wo sie im modern Kunstgewerblichen ausmündet, wird sie problematisch.



MÜNCHENER KÜNSTLERPUPPEN (NACH HANS THOMA) AUSGEST. BEI FRIEDMANN UND WEBER

Magdeburg — Im Kunstverein waren Landschaften von Hans von Volkmann ausgestellt. Zeichnungen und Aquarelle von Franz Hein und Plastiken von Jenny Doussin, einer Autodidaktin, die zum ersten Mal an die Öffentlichkeit trat und sich mit ihren Porträts, Bronzestatuetten und Tierbronzen gleich als bemerkenswerte Persönlichkeit vorstellte.

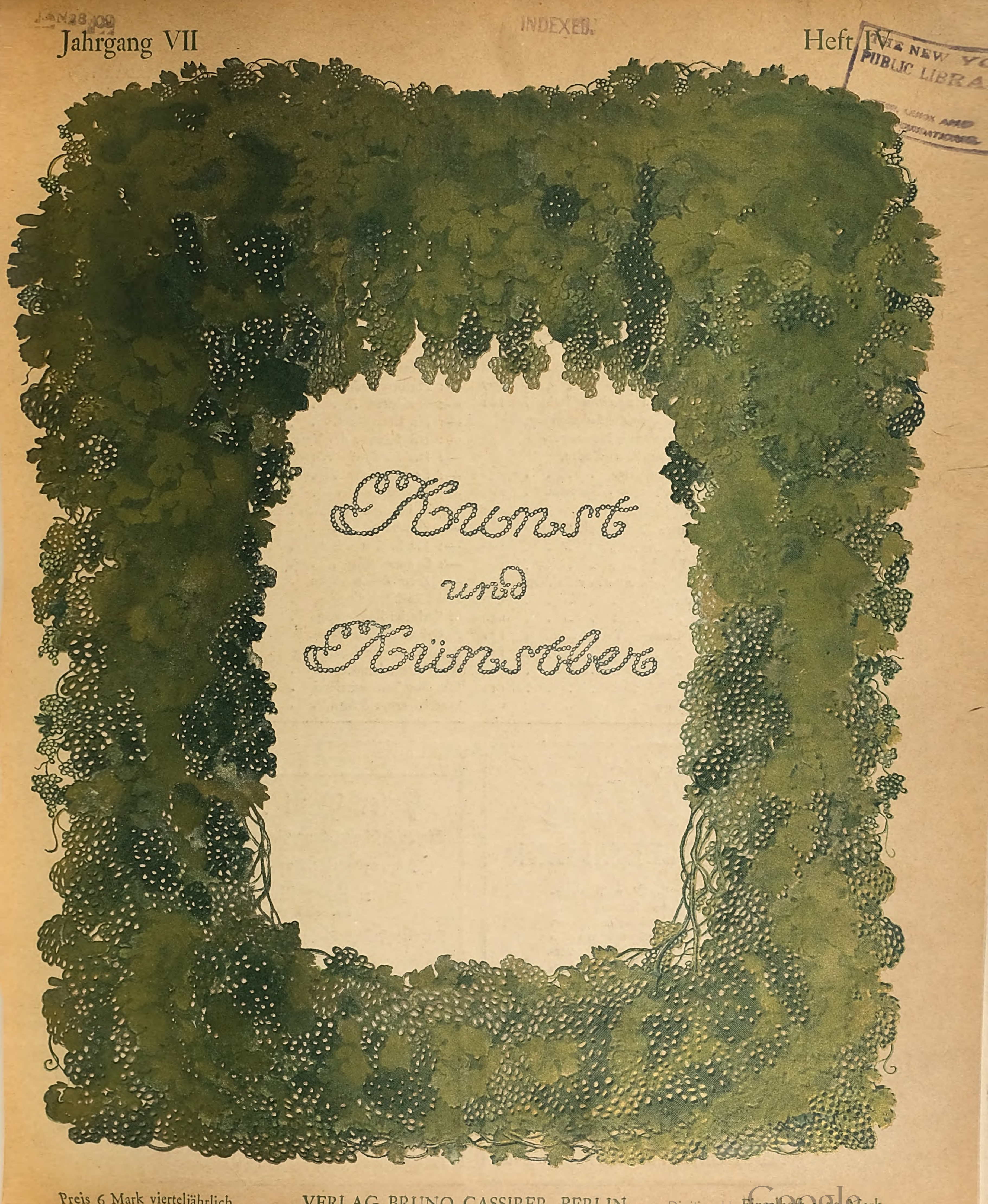
Hamburg — Die Galerie Commeter eröffnete ihre schönen neuen Räume mit einer vielseitigen und interessanten Ausstellung alter und moderner Kunst.



JAPANISCHE TRACHTENPUPPE AUSGEST. BEI FRIEDMANN UND WEBER

SIEBENTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. NOVEMBER. AUSGABE AM 3. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHT
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Jahrgang VII Heft IV



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

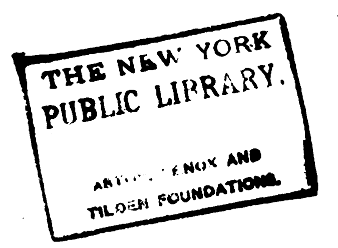
KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE
PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16
GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IV

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN





FRANZ KRÜGER, AUGUSTE TAGLIONI ALS KIND



FRANZ KRÜGER



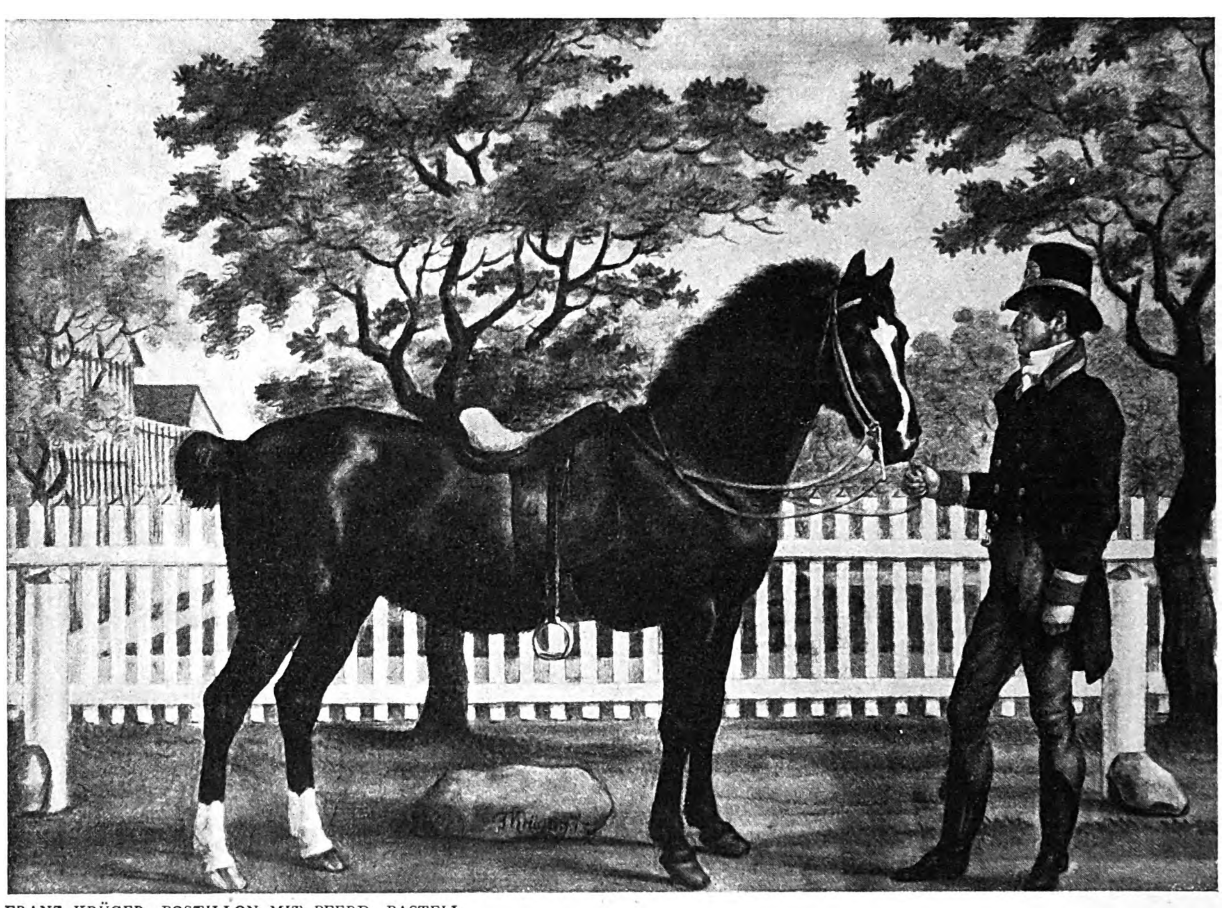
VON

KARL SCHEFFLER



ndre Zeiten, andre Vögel! Andre Vögel, andre Lieder!“ ♠ Die Gegenwart Franz Krügers in der jüngst eröffneten Ausstellung der Zeichnenden Künste der Berliner Sezession belehrt darüber, wie anders als heute man über die Arbeitsweise des Malers und Zeichners im Berlin Friedrich Wilhelms des Dritten und Vierten dachte. In unsern Tagen scheint es dem sezessionistisch organisierten Künstler Ehrensache, seine Eigenart zu pflegen, nur aus dem Erlebnis der Stunde heraus zu schaffen, den Auftrag als das Sekundäre zu betrachten und das Publikum zu beherrschen, nicht aber ihm zu gehorchen. Auf diesen ganz modernen Drang zur Selbstverantwortung sind die schönsten Talentäusserungen unserer Modernen und ebenso ihre Übertreibungen und Verstiegenheiten zurückzuführen. Dieser fast immer mehr oder weniger bohèmehaft sich gebenden Augenblicksgenialität gegenüber wirkt Krüger ganz bürgerlich nüchtern, wie ein Handwerker und Professionist, der streng immer am Auftrag gefesselt blieb. Blickt man aber genauer hin, so entdeckt man, dass eben der Auftrag, die Handwerkskonvention und die Stilbeschränkung der Zeit dem biedermeierlich eingeengten Künstler dann eine andere Art von Freiheit und Sicherheit gegeben haben. Wir finden in Krügers Kunst nicht Eingebungen des erregten Gefühls, nicht poetische Einbildungskraft und nicht die ursprüngliche Impression, nirgends schäumt ein grosses Wollen oder stossen wir auf faustische Gelüste; aber es sind in Krügers Kunst die meisten der Tugenden, die

Vergl. auch K. u. K. Band VI, Seite 261 u. f.



FRANZ KRÜGER, POSTILLON MIT PFERD, PASTELL

Menzel zu einem Repräsentanten neudeutscher Kunst gemacht haben und kaum einer der Fehler, die Menzels Ruhm schmälern. Damit ist freilich nicht gesagt, dass Krüger über den Erben seiner Tradition hinausragt. Denn ist er auch, vor allem als Zeichner, naiver in der Anschauung und Ausführung, im besten Sinne sachlicher und unabhängiger vom Metier als der bis zur Künstlichkeit kluge und technisch übergeschickte Menzel, so fehlt ihm doch auch der freie Schwung, die geniale Begnadung, die dem um achtzehn Jahre Jüngeren die Illustrationen des Kugler und Bilder wie das „Théâtre Gymnase" oder die „wehende Gardine" gelingen liessen. Auch Krüger war Künstler mit jeder Faser; aber er hat sich nie so inbrünstig und ausschliesslich dem Schaffenstrieb in die Arme geworfen wie der fast geheimnisvoll wirkende Menzel mit seiner verbissenen Gnomenemsigkeit, und er hätte die Zumutung intuitiv im Sinne unserer Modernen zu arbeiten, mit einem derben berlinischen Witzwort zurückgewiesen. Er zeichnete Porträts von Menschen und Pferden, wie die tüchtigen Maurer- und Zimmermeister seiner Zeit Häuser bauten; besser und mit sehr viel mehr natürlichem Kunstgefühl, als es der beste akademische Bauprofessor heute fertig bringt. Ein Zunftmeister war er von vielen Graden, ganz Professionskünstler und zugleich ein Charakter, wie es Autodidakten, die es sich sauer werden lassen müssen, oft sind und wie man sie vor einem halben Jahrhundert häufig gerade im gross begriffenen Handwerk fand. Daneben war er eine typische Berliner Erscheinung, um so berlinischer wirkend, als er, der aus Cöthen Zugewanderte, sein junges Berlinertum gerne drastisch betonte, wie das in der preussischen Hauptstadt schon damals Brauch war. Ein Altberliner, aber noch ohne jede demokratische Allüre und mit vielen Zügen eines Landedelmanns; ein Zeitgenosse Meyerbeers und der Birch-Pfeiffer, der Henriette Sonntag und der Krelinger, der Porträtist der Taglionis, des Grafen Redern und fast aller im Berlin jener Jahre weilenden Fürsten, Prinzen und vornehmen Adeligen. In all seiner ehrenfesten Bürgerlichkeit stellt man ihn sich von



FRANZ KRÜGER, BILDNIS DER OBERFORSTMEISTERIN VON SALDERN, AQUARELL



FRANZ KRÜGER, DAMENBILDNIS, AQUARELLZEICHNUNG

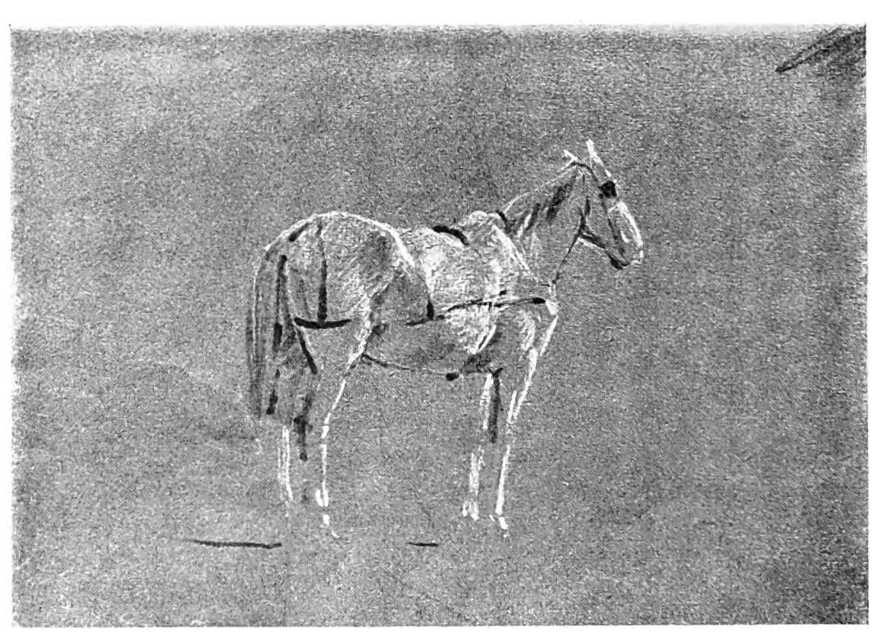
einem deutlichen Stallparfüm umgeben vor, wie er mit den adligen Rennstallbesitzern auf gleichem Fusse verkehrt, auf dem Parkett des königlichen Schlosses sogar Figur zu machen und dem König Friedrich Wilhelm dem Vierten die neuesten Stadtwitze mit jovialer Drastik beizubringen weiss. Ein Mann ohne Sentimentalität, mit der bekannten berlinischen Rüdigkeit gern kokettierend und ohne grosse Bedenken, wo es sich um sein Wohlergehen handelte. Er liess sich, wenn auch widerwillig nur, mit einer Schauspielerin, die Beziehungen zu einem Prinzen gehabt hatte, verheiraten als ihm dafür die Hofkundschaft versprochen wurde und lebte in unerfreulicher Ehe heute mürrisch und morgen mit jovialer Lebenslust dahin, einen Auftrag nach dem andern prompt erledigend, wie ein solider Geschäftsmann. Niemals wurde er als Künstler flüchtig oder gewissenlos. Nicht selten wurde er banal, oft aber gelang ihm auch das Ausserordentliche. Über das Äussere seiner Modelle gelangte er nie hinaus; dieses aber beherrschte er mit allen Mitteln seines Talents und Handwerks. Eine unendlich leichte und gefällige Hand, ein immer sicheres Auge, kultivierter Geschmack und eine unbewegte Seele. Ein Künstler durch und durch; aber doch nicht so sehr, dass er nicht neben der Kunstpassion noch andere Passionen gehabt hätte. Wenn er seinen ehemaligen Schüler Steffeck Donnerstag Morgens aus der Hollmannstrasse abholte, um mit ihm nach Tempelhof hinauszupilgern, so lockte ihn gewiss ebensosehr bei Mutter Kreideweiss das Berliner Nationalgericht, Erbsen und Pökelfleisch, und das Milieu des Rennbetriebes, der damals in Tempelhof ein Domizil gefunden hatte, wie die Studienarbeit. Und er widmete seinen reinrassigen Hunden gewiss ebensoviel Sorgfalt wie seinem Malgerät. Die alles Andere ausschliessende Kunstleidenschaft hatte er nicht. Darum bleibt er als Zeichner in weiter Distanz von Ingres, an den bei ihm, wie bei Menzel, gewisse nazarenische aber naturalisierte Züge zuweilen denken lassen. Dieser Hofmaler war ganz und gar solide; aber er war keiner der ewig Wachsenden und sich Metamorphosierenden. Von einer späten Reise durch die Niederlande und nach Paris, wo er Delacroix beim Malen sogar zusah, kam er unverändert zurück. Er war in sich fertig und das seinem Wesen Fremde glitt von ihm ab wie Wasser am Entengefieder.


FRANZ KRÜGER, STALLKNECHT. FARBIGE ZEICHNUNG

Man geht durch die Säle der Sezession, wo nun an dreihundert Zeichnungen, Lithographien und Aquarelle ausgestellt sind und findet kaum ein kleines Skizzenbuchblatt, das nicht Qualitäten hätte. Gleichmässige Güte zeichnet die Arbeiten vor allem aus. Man versteht, dass dieser Künstler als Lehrer immer wieder das Zeichnen betonte, denn auf diesem Fundament ruht seine ganze Lebensleistung. Der Zeichenstift war ihm das lebendigste Werkzeug. Mit welch köstlichem Charme weiss er junge Frauen zu zeichnen und wie treffend sind Haltung, Bewegung und Charakteristik seiner Thiere! Mit sicherem Geschmack stellt er die Dinge in den Raum und über Allem was er macht

liegt der Hauch einer feinen, nuancenreichen Blondheit. Die Handwerkssicherheit wird freilich nicht selten zur Routine und artet sogar zur Manier eines Zeichenmeisters aus. Man spürt, zum Beispiel, die Freude am koketten Pinselspiel, an der Art, wie die weissen Lichter spitzpinselig und elegant aufgesetzt sind. Aber diese Manier selbst ist noch solide. Tiefere Psychologie sucht man vergebens; es stimmt immer, und doch bleibt das Letzte ungesagt. Trotzdem diese Kunst aber nicht tief dringt, ist sie doch nie oberflächlich. Sie will wenig und giebt mehr noch als sie will: das macht sie so sympathisch und wertvoll. Sie ist mit sich selbst vollkommen in Übereinstimmung, ob nun auf grossen Repräsentationsbildern vierhundert Menschen dargestellt sind, ob ein Pferd porträtiert oder nur ein Gewehr mit sachlicher Treue studiert ist. Es machte dem auf Bestellung Schaffenden nichts aus, sich den landschaftlichen Hintergrund von Schülern oder Freunden malen zu lassen; denn er wollte nicht so sehr höhere Kunsteinheit als die Zufriedenheit gebildeter Auftraggeber. So kam es, dass er Anerkennung die Fülle fand, dass sowohl die Greisinnen und Jungfrauen mit der geschmackvollen und liebenswürdigen Genauigkeit ihrer Bildnisse zufrieden waren, wie auch den Pferdebesitzern die Porträtähnlichkeit ihrer Rosse und Hunde zusagte. Krüger hat eine lange genutzte Form für die Darstellung von Rennpferden gefunden, weil er als Sportsman sachlich richtig und mit der Passion des Pferdekenners arbeitete und doch den Künstler nicht verleugnete. Ein Géricault freilich hätte er eben darum nicht werden können, weil er das Pferd zu sehr sportsmässig betrachtete.

Ein guter, feiner und liebenswürdiger Chronist also, ein äusserst kultivierter Registrator, in dessen Werken der Stoff ebensoviel interessiert wie die Form. Ein Meister bürgerlicher Zeichenkunst, dessen Arbeiten nun Allgemeingut der Deutschen sein werden, nachdem sie einmal der Vergessenheit entrissen worden sind, denen aber immer doch die lokale Determination anhaften wird. In der Berliner Nationalgalerie ist Krüger so recht am Platze, zwischen Chodowiecki und Menzel, zu Liebermanns moderner Bürgerkunst von fern hinüberweisend. Und auch in der Berliner Sezession begegnet man gern dieser nüchtern preussischen Grazie in dem fein ausziselierenden Handwerk Krügers. Er steht dort wie ein ehrenfester Grossvater zwischen Enkeln, die mit neuen Ideen zu neuen Zielen streben und die sich selber ehren, wenn sie in dem Alten aus der vormärzlichen Zeit einen Meister des Handwerks grüssen, den, nach Hugo von Tschudis resumierendem Wort, „nur ein Mangel an innerer Anteilnahme vielleicht verhinderte, ein ganz grosser Künstler zu sein“.



FRANZ KRÜGER, PFERDESTUDIE



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

VON

LOUIS VAUXELLES*

Die Galerie Bernheim stellte vor kurzer Zeit sechzig Bilder von Toulouse-Lautrec aus und plötzlich war ganz Paris einig in seinem Lobe, während er noch vor einigen Jahren ein kaum bekannter und wenig anerkannter Künstler war. Man ist bei uns zu Lande so ungerecht gegen starke, selbständige Künstler, dass man sich erst nach Lautrecs Tode (er starb 1901 im Alter von 37 Jahren), zu der Überzeugung durchrang, mit ihm sei einer der stärksten Meister in der Wiedergabe des menschlichen Gesichtes und der beste Beobachter des Pariser Lebens bis in seine dunkelsten Tiefen dahingegangen.

So ergeht es aber stets unseren grössten Künstlern; der Geschmack des französischen Publikums ist so spiessbürgerlich, so furchtsam, dass Ehren, Reichtum, offizielle Anerkennungen und lobende Kritiken ausschliesslich den Repräsentanten der akademischen, blutleeren Kunst zuströmen. Bouguerau, Gérôme, später Cabanel und Flandrin sind zu den höchsten Höhen erhoben worden. Die Revolutionäre der französischen Palette dagegen, die Impressionisten, deren Kunst noch immer den grössten Einfluss auf ganz Europa hat, blieben missverstanden, wurden verhöhnt, verachtet und ausgepfiffen, und wenn sie nicht Hungers gestorben sind, ehe sie die Essenz

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, YVETTE GUILBERT

* Die diesen Aufsatz erläuternden Bilder und Zeichnungen verdanken wir der Sammlung A. von Heymels.

ihres Lebenswerkes der Welt schenken konnten, so verdankt man dies einigen wenigen klar sehenden und begeisterten Amateuren. Claude Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Guillaumin, Cézanne Degas, die jetzt als die absoluten Repräsentanten französischer Tradition angesehen werden, wurden ebensowenig zu den Ausstellungen zugelassen, wie vor ihnen Corot, Millet, Courbet Manet und Puvis de Chavannes. Der Meister Rodin, dessen wunderbaren



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, POLAIRE

Aufbau der Pläne und Massen jetzt die ganze zivilisierte Welt anerkennt, wurde zehn Jahre lang von dem Hass und Neid der Akademie verfolgt. Der Fall Lautrec liegt ähnlich. Wie die leuchtenden Landschaften von Paul Cézanne von den Liebhabern konventioneller, im Atelierlichte gemalter Bilder dünkelhaft verachtet wurden (ihre Lieblinge waren Jules Breton, Français und Harpigny) und es früher nur auf dreissig bis vierzig Francs brachten, während sie jetzt mit dreissig- und vierzigtausend bezahlt werden, ebenso wurde Toulouse-Lautrec während seines zu kurzen Lebens von „den gediegenen Leuten" als ein Illustrator ohne jede Bedeutung angesehen. Man betrachtete von obenhin seine Zeichnungen und Malereien, und da die Moral bei uns zu Lande immer den Ton angiebt, so pflegte man sie als der Phantasie eines Sadisten entsprungene Obscönitäten zu verdammen. Und doch — man muss es gleich zu Anfang dieser kurzen Studie betonen —: Toulouse-Lautrec hatte niemals Freude am Schmutzigen. Die Welt, die er studierte, ist keineswegs sympathisch oder erfreulich, aber die Wahrheitsliebe Lautrecs zeichnete und malte sie mit einer schauerlichen Treue, die jeden unzüchtigen Gedanken ausschliesst. Es ist eine der schlimmsten Niederträchtigkeiten unserer Moralprediger, die künstlerische Freiheit leichthin mit der Freude am Unzüchtigen zu vermengen und denselben Tadel zu haben für Leute, die aus Geldgier den verderbten Instinkten der Menge schmeicheln und für die Künstler, die ernst und objektiv die Verworfenheit ihrer Zeit studieren.

* * *

Es ist zum Verständnis der Kunst Lautrecs unerlässlich, einen kurzen Blick auf sein Leben zu werfen. Sein Äusseres war höchst merkwürdig. Man denke sich einen Zwerg von Valesquez oder von Antonio Moro gemalt, einen Gnomen von Goya oder Callot, einen kleinen, hageren, krummen, schwächlichen Homunculus — Boldini ist ein Antinous neben ihm —, der sich die Nächte in den Music-halls, Boui-bouis von Montmartre oder im Circus herumtrieb und mit blitzenden Augen und metallischer Stimme bittere, scharfe Sarkasmen und beissende Spöttereien losfeuerte.

Dieser schmächtige, kleine Mensch war ein blaublütiger Aristokrat, wie übrigens auch der arme Monticelli, dessen grossartiges Lebenswerk der Herbstsalon soeben ausgegraben hat und der, als direkter Nachkomme der Herzöge von Spoleto, ein jämmerliches Bohèmeleben geführt hat, ebenso wie der geniale Schriftsteller Villiers de l'Isle Adam aus aristokratischem Stamme hervorging. Die Ahnen von Toulouse-Lautrec waren die Grafen von Toulouse, die die Albigenser knechteten und von denen sich Viele mit Prinzessinnen aus königlichem Blute vermählten. Ein Balduin von Toulouse heiratete vor 600 Jahren „Alix, Comtoresse de Toulouse", und durch sie wurde der gutturale Name Lautrec an den Stammnamen angehängt. Der junge Künstler kümmerte sich nicht um diesen Adel und bildete sich nichts darauf ein. Den Adel, auf den er Wert legte, konnte ihm nur die Kunst verleihen. Schon als Kind machte



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, RÖTELSTUDIE



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, BILDNIS

sich Lautrec von der Bevormundung der Familie frei. Im zwölften Jahre wurde er zum Krüppel, indem er sich beide Schenkel brach, und von nun an widmete er sich mit zäher Leidenschaft der Malerei und dem Zeichnen. Selten zeigte sich bei einem Menschen Beruf und Begabung in so bestimmter, gebieterischer und ausschliesslicher Weise. Mit 16 Jahren trat er in das Atelier Bonnat ein. Bonnat war eine anerkannte Berühmtheit, Mitglied des Kuratoriums für die Museen, Grosskreuz der Ehrenlegion, Akademiedirektor, erkannte aber nicht die hervorragende Begabung des jungen Künstlers. Er that sein Möglichstes, um ihn zu entmutigen; beim Korrigieren seiner ausserordentlich persönlichen Skizzen, die ganz anders als die nichtssagenden blässlichen Studien braver Schüler aussahen, pflegte er immer zu sagen: „warum wollen Sie so eigensinnig sein?"



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE SCHÖNE HELENA

Glücklicherweise blieb der junge Künstler eigensinnig. Nach Bonnat wurde Herr Cormon, eine andere Grösse des Instituts, Lehrer von Henri de Toulouse-Lautrec. (Er hatte auch die Ehre, Paul Gauguin seinen Schüler zu nennen und versuchte — o ewige Schande! — ihn von der Malerei abzubringen). Der junge und sehr selbständige Maler lernte nichts bei diesen höchst unnützen Lehrern, nicht einmal das Abc seiner Kunst. Die Natur war seine einzige Lehrmeisterin. Er hatte schnell genug erfasst, dass in den offiziellen Schulen nichts für ihn zu holen war und ging nun mit heisser Leidenschaft daran, seine Persönlichkeit zu entdecken. Er fing damit an, auf dem Lande zu leben und Bleistiftskizzen nach Tieren zu machen und hat so wundervoll wie Keiner die Naturgeschichte von Jules Renard, ein Meisterwerk realistischer Literatur, illustriert. In Paris war es sein grösstes Vergnügen, stundenlang im Naturhistorischen Museum das Rotwild, die Raubtiere, Katzen, Geier und Falken zu studieren und wiederzugeben. Diese leidenschaftlichen Skizzen sind wahre Tierporträts.

Von den Tieren ging er zu den Menschen über. Zuerst versuchte — versündigte könnte man sagen — er sich an seiner Familie, die sein Stift ohne Erbarmen analysiert und seziert in Bildnissen von wunderbarer Weichheit und dabei von schärfster Wahrhaftigkeit. Diese Porträts wurden oft Karikaturen. Aber hat nicht selbst Ingres, dieser Abgeklärte, im Hinblick auf Davids Porträts gesagt: „Ein Porträt muss eine Karikatur sein." Darunter ist zu verstehen, dass der Künstler, um den intimsten Charakter seines Modells wiederzugeben, nicht zögern darf, wenn nötig, physische oder moralische Eigentümlichkeiten bis zur Übertreibung zu betonen. Um diese Zeit lernte Toulouse-Lautrec seinen Ateliernachbarn, Jean-Louis Forain kennen. Diese beiden Wilden verstanden sich und Lautrec wurde stark von Forain beeinflusst. Während aber Forains Temperament sich bald der politischen und sozialen Polemik zuwandte, blieb Lautrec der aufrichtige und verächtliche Beobachter, dem die

Strömungen der politischen Richtungen gleichgültig waren, ja der meist nicht einmal die Minister dem Namen nach kannte, die nacheinander am Ruder waren.

Forain brachte ihn zu Degas und hier hatte er endlich seinen Meister gefunden. Und Degas, der grösste Zeichner Frankreichs, lehrte Toulouse-Lautrec die künstliche, idealistische Auffassung der Ateliers vergessen. Degas zeigt uns in seinen Ballettbildern mit schonungsloser Wahrheit, wie in Wirklichkeit solch „Stern" des Balletts, „die Königin des Luxus und der Mode" aussieht. Bei ihm ist es ein Mädchen aus der niederen Klasse, meist ziemlich gewöhnlich aussehend, mit starken Händen, hervorstehenden Schulterknochen, platter Brust, frechem und gemeinem Gesicht. Er zeigt uns die tristen armseligen Kulissen, ehe im Schmuck der Gaze und des Tülls die Tänzerinnen auf der Bühne herumwirbeln, wie Pfirsichblüten im Winde. So sieht Edgar Degas die Apotheose der Oper.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, GUITRY UND MME. GRANIER

Und dieser Meister lehrte Toulouse-Lautrec, niemals zu lügen.

Von nun an machte der Künstler die Welt der Dirnen, der Bummler, der Komödianten, der Zirkuskünstler zu seinem Studium, nicht aus Sympathie mit einer so zweideutigen, niedrigen Gesellschaft,

sondern weil seine Eigenart in diesem Milieu seltene Vorbilder fand, wie er sie nie im guten Bürgerstande angetroffen hätte. Von 1892 an schilderte er die unglücklichen Weiber des nächtlichen Paris, jene jammervollen Kreaturen, deren Höllendasein Degas, Forain, Lautrec, Rops, Anglada, Louis Legrand, Bottini und Georges Desvallières uns gezeigt haben. Er verbrachte die Nächte auf öffentlichen Bällen, mit dem ärgsten Gesindel, neugierig das zweideutige Feilschen um Menschenfleisch beobachtend. In den Klubs, auf dem Rasen des Rennplatzes verfolgte er die Gier der Spieler. Er verkehrte mit den berüchtigsten Existenzen, mit Strassendirnen und Landstreicherinnen, und schuf in ihren Porträts Meisterwerke voller Weltweisheit. In den Sälen des Moulin-Rouge, wo die Paare bei den Klängen eines gemeinen und gellenden Gassenliedes herumwirbeln, tanzt der magere Valentin-le Désossé, mit der „Goulue", berühmt durch ihre Körperverrenkungen, den „grand écart", und ihre saftigen Redensarten. Diese Person zeigt er uns frech geschminkt, mit rotem Haar, mit kol umränderten Augen und einem blutroten Mund. In dem Gedränge um diese beiden Tänzer sieht man die düsteren Priesterinnen von Lesbos, Gefangene, die für eine Stunde aus den geschlossenen Häusern von Belleville entwichen sind und sich vielversprechend in den Hüften wiegen; in ihrer Begleitung allzu hübsche junge Menschen mit auffallenden Kravatten, mit pomadisierten und gebrannten Haaren; unter ihnen „Mélinite", eine bleiche, lasterhafte Kreatur und die „dicke Maria", mit verblühtem vertiertem Gesicht.

Der Künstler führt uns in diese Lasterhöhlen, in denen sich die Vorbereitungen für die käuflichen Freuden abspielen. Mit sicheren Strichen, ohne Übertreibung, aber auch ohne Beschönigung, notiert er die Posen des Cancans, das obscöne einladende Zublinzeln, das Ordnen des Haares nach der Umarmung, kurz den ganzen Zubehör der Prostitution. Wie kein Anderer enthüllt er bis zum letzten allen Jammer und alle Traurigkeiten dieser Geschöpfe. Lautrec entschleiert das Maskenhafte geschminkter Gesichter, die Trivialität der aus den tiefsten Volksschichten hervorgegangenen Kurtisanengesichter, die gemeinen Gesten, die Liederlichkeit, die Unordnung der Interieurs dieser Weiber, die ganze Kehrseite ihrer Doppelexistenz.

Man sagt Lautrec nach, dass er das Hässliche liebte; das ist aber nicht wahr, er übertrieb nichts, nur gab er mit aller Macht Das wieder, was er sah. Aber sein unerbittlich heller Blick trug ihm den Ruf eines Karikaturenzeichners ein.

Dieser düstere Psychologe ist ein grosser Maler. Seine Farbe hat die synthetische Knappheit der Zeichnung. Kein dicker Farbenauftrag, kein Übereinandersetzen von Tönen; er trägt die Töne flach auf wie die Japaner, die ihn, ausser Degas, hauptsächlich beeinflusst haben. Wenn er von seinem direkten Lehrer die meisterhafte Zeichnung, die in ihrer Vereinfachung so ausdrucksvoll ist, gelernt hat, so lernte er von Jenen den Sinn für die dekorative Arabeske, das Überraschende der Anordnung.

Lautrec ist, ganz wie Degas, kein Impressionist im eigentlichen Sinne des Wortes. Bekanntlich besteht das Prinzip der impressionistischen Malweise in der Unterdrückung des Lokaltons, im Studium der Reflexe durch die Komplementärfarben, im Zerlegen der Töne, indem man sie in Tupfen aufträgt. Die Impressionisten machen das Licht selbst, das sie chromatisch zerlegen, zum Hauptgegenstand des Bildes. Aber Lautrec bleibt selbst als Maler vor allem Charakterzeichner. Er hüllt gern die gewöhnlichsten und gemeinsten Geschöpfe in zarte rosa Kleider; der Kontrast der frischen Nuancen des Stoffes zu den durch Laster und Elend verblühten Gesichtern amüsiert ihn. Unvergleichlich sind die Harmonien von zarten Nuancen, die dieser grosse Künstler durch den grünen Fleck eines Rockes, das venezianische Rot eines Haarknotens oder das Gypsweiss eines Clowngesichtes erreicht.

Die sittsamen Ästheten, die die Kunst nicht von der Moral trennen können und die den Wert eines Bildes nach dem Sujet bemessen, haben es niemals Toulouse-Lautrec verziehen, dass er ihrer Auffassung nach die niedrigste Art des Lasters gemalt und sich mit Behagen in einer Umgebung von Verworfenheit und Obscönität bewegt hat.

Diese Kritiken sind haarsträubend ungerecht.

Der Realismus Toulouse-Lautrecs ist durchaus gesund, keinerlei anstössige Motive sind dabei zu entdecken und jede Zote liegt ihm fern. Das gebieterische Verlangen nach Wahrheit beherrscht ihn und ist stärker und reiner als die lüsterne Neugierde der Betrachter, die seine Moral bemängeln. Ohne alle Beschönigung, aber auch ohne Feigheit, allein durch die Verachtung jeder Lüge und durch den festen Willen alles Wahre zu enthüllen, hat Lautrec erschütternde Werke geschaffen und grelles Licht auf ein unglückliches Sklaventum geworfen, das von den Mauern einer heuchlerischen Zivilisation geschützt wird.

Lautrec wird stets als der Maler der traurigsten Unzucht gelten. Er hat den giftigen Hauch aller „fleurs du mal“ eingeatmet und um die Kunst Lautrecs zu charakterisieren, müsste man die Worte Théophile Gautiers über Charles Baudelaire zitieren: „Um die Verderbtheit zu schildern, die ihn anzieht und abstösst, hat er Nuancen von dem krankhaften Reiz der Verwesung gefunden, jene Perlmuttertöne, die auf stehendem Wasser spiegeln, das Rosa der Schwindsucht, das giftige metallische Grün und die ganze Skala der fieberhaft erregten Farben, bei denen man an Herbst, Sonnenuntergang, überreife Früchte und an eine sterbende Zivilisation denkt.“

Das ist, in grossen Zügen, die Wesensart der wirklich einzig dastehenden Kunst dieses Malers und Zeichners, den man nun endlich als einen grossen Meister anerkennt. Herr Bonnat refüsierte kürzlich mit einem nur durch Hass möglichen Unverständnis ein wunderbares Pastell von Lautrec, das die „Gesellschaft der Freunde des Luxembourg“ diesem Museum schenken wollte. Geduld: eine solche Beleidigung trifft nicht den Künstler, den wir ehren. Sein Ruhm kann warten. Seiner harrt der Platz im Louvre — zur Seite von Manet.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, TRUPPE DER MADAME ÉGLANTINE

FRANZ KRÜGERS PORTRÄT OTTOS VON BISMARCK

VON

MAX LIEBERMANN

„Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen“.



Als ich vor länger als vierzig Jahren in Steffecks Atelier eintrat, um Maler zu werden, war ich ganz von Menzels Kunst erfüllt, aber Steffeck pflegte mich, wenn ich allzusehr schwärmte, mit den Worten abzufertigen: „Ach was! Menzel, der macht Karikaturen, Franz Krüger kann zeichnen.“ Und besser, als er es vielleicht selbst dachte, hat er damit Krüger und Menzel charakterisiert, besonders wenn man unter Karikatur Das versteht, was Ingres mit den Worten meinte: „In jedem guten Porträt muss etwas von Karikatur stecken“.

Selbstverständlich dachte Ingres nicht an die Karikaturen der Witzblätter . . Karikatur bedeutet die Übertreibung des Charakteristischen, das Zusammenfassen und Unterstreichen des Wesentlichen, und in diesem Sinne karikierte Menzel, wie jeder geniale Künstler. Gerade diese Übertreibung fehlt der Zeichnung Krügers, seine Ausdrucksfähigkeit geht nur bis an die Grenze der Korrektheit, in der er allerdings von keinem Deutschen übertroffen wird.

Aber ich will nicht das Werk Krügers kritisch würdigen (zumal das in diesen Blättern bereits an anderer Stelle geschehen ist), sondern ich will nur die Reproduktion nach der wundervollen Zeichnung des jungen Otto von Bismarck, die — wenn auch verspätet — die Winterausstellung in der Berliner Sezession als schönstes Kleinod schmückt —, mit ein paar Worten begleiten.

Beim Anschauen des Krügerschen jungen Bismarck drängt sich mir eine Bemerkung auf, die so selten zutrifft, und die doch so selbstverständlich erscheint, dass man meinen sollte, sie müsse immer zutreffen: dass der beste Meister die Besten seiner Zeit porträtiert hat.

Als neulich Keller und Reiner eine Porträtausstellung Berliner Persönlichkeiten veranstaltet hatten, war alles, was durch Geist oder Geburt, Reichtum oder Stellung in Berlin geglänzt hat oder noch glänzt,

dort zu sehn, nur leider — keine Kunst. Natürlich gaben die Dargestellten den Malern, und die Maler den Auftraggebern die Schuld (selbstverständlich bin ich der Meinung meiner Kollegen).

Jede Epoche hat die Kunst, die sie verdient, und besonders die Bildnismalerei hängt ebensosehr vom Geschmack des Publikums, wie von dem Talent der Künstler ab. Wenn ein Rembrandt oder ein Franz Hals aufstånden, wer weiss ob unsern durch die Photographie aufs Kleine und Kleinliche eingestellten und der Grösse entwöhnten Augen ihre Porträts gefallen würden.

Die Sammlung der Krügerschen Porträtzeichnungen zeugt ebenso für den Geschmack, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Berlin geherrscht hat, wie für Krügers Talent. Oder sollte es ein Zufall sein, dass von Friedrich Wilhelm III. bis zum einfachen Bürger, jeder der in der glücklichen Lage war, sich porträtieren lassen zu können, es sich zur höchsten Ehre anrechnete, sein Bild von Krügers Hand zu besitzen. Der König, die Prinzen und Prinzessinnen, alle Koryphäen der Kunst und Wissenschaft, hohe Beamte, die reiche Bourgeoisie, die Sterne der Bühne und des Sports — damals gab es nur den Rennsport —, sind durch seinen Stift verewigt: das Berlin der dreissiger bis Ende der fünfziger Jahre zieht in Krügers Zeichnungen an uns vorüber.

Unsern Meister zeichnet ein eminenter „Wirklichkeitssinn" aus, derselbe Wirklichkeitssinn, den Goethe für spezifisch Berlinisch erklärt hatte, der ihn an zwei andern Berlinern, Schadow und Rauch, so geärgert hatte, und der doch die Grundlage jeder wahren Kunst ist, wie Goethe selbst am besten beweist. Krügers Porträts müssen sprechend ähnlich gewesen sein, sonst würden sie nicht so überzeugend auf den Beschauer wirken. So, wie Krüger ihn dargestellt, hat der junge Otto von Bismarck ausgesehn: ein pommersches Junkerlein mit offenen Augen und offenem Sinn, wie es deren viele gibt, keck und dreist in die Welt schauend, wie etwa der Florentiner Junker, den Donatello unter dem Namen des heiligen Georg verewigt hat. Nichts von der Aufmachung oder Pose, mit denen die englischen Modemaler des achtzehnten Jahrhunderts die jungen Adligen abkonterfeiten, und die mit ihren übermässig grossen Augen und dem Abendhimmel im Hintergrund den künftigen grossen Staatsmann, oder den tiefen Dichter oder Gelehrten in spe schon in den Kinderschuhen sehen lassen.

Krüger zeichnet den jungen Bismarck mit der ihm eigenen Treue und Gewissenhaftigkeit, die vielleicht trocken und nüchtern ist, aber mit jener Naivität, für die ich alle Virtuosität und den Van-Dyck-Geschmack des Blue Boy — den ich wahrhaftig nicht gering schätze —, geben würde. Aus Krügers Zeichnungen atmet Natur: sie sind, besonders zu einer Zeit, in der es noch keine Photographie gab, untrügliche Dokumente von der Hand eines Künstlers, der in der Beschränkung grade sich als Meister erweist.

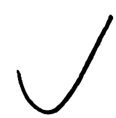




OTTO v. BISMARCK von FRANZ KRÜGER



RUDOLF WILKE, CARNAVAL FRANÇAIS — AUS DER „JUGEND“



RUDOLF WILKE

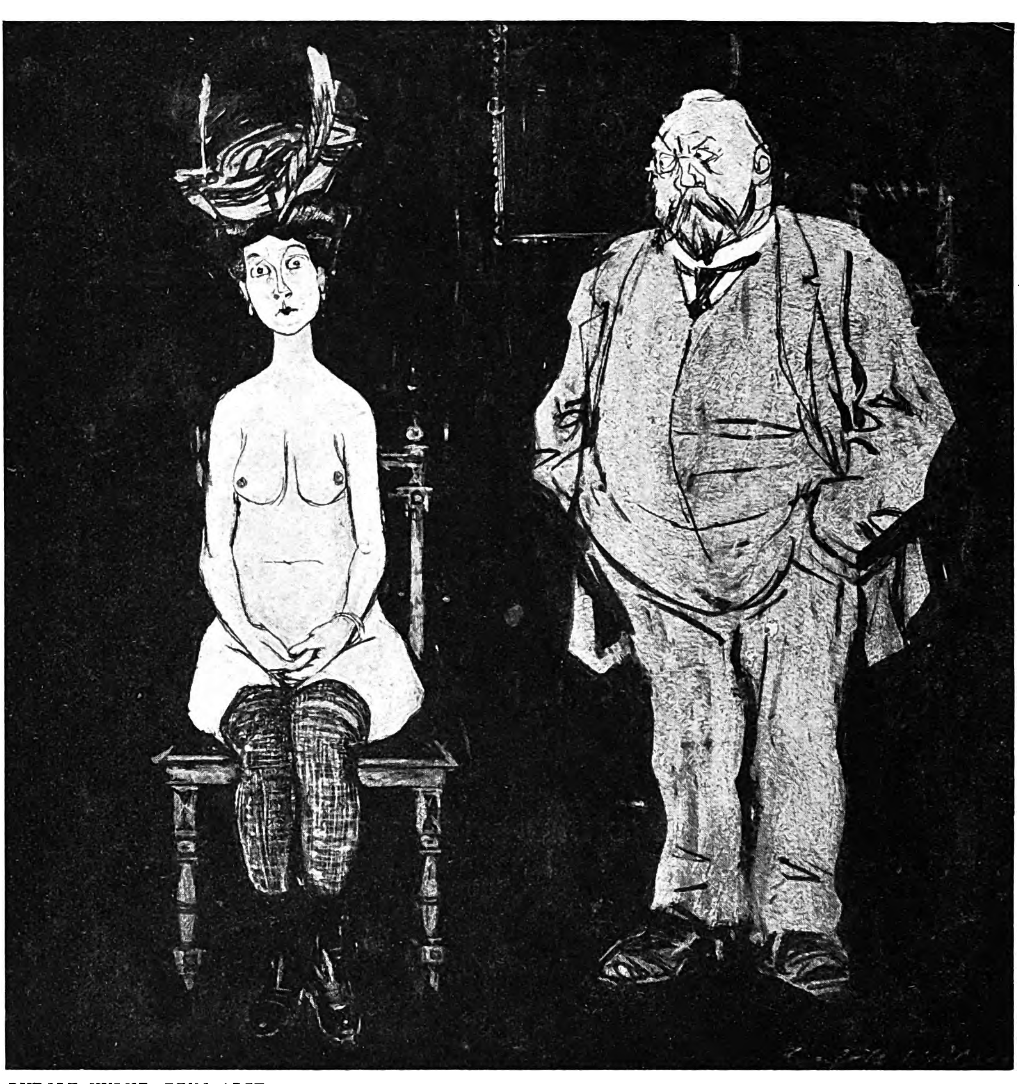
VON

RICHARD WINCKEL



R. WINCKEL, BILDNIS WILKES LITHOGRPHIE

Der Zimmermannssohn Rudolf Wilke kam im Winter 1894/95 nach Paris ins quartier latin. Er war in München Schüler des Zigeuners Hollosy gewesen und auch von Emil Pottner, dem scharfäugigen braunschweiger Jugendfreund, beeinflusst worden. Bei Julian kannte ich Keinen, der Wilke nicht für einen durchaus talentlosen armen Kerl gehalten hätte. Na ja! . . Er zeichnete einige Köpfe, legte ein paar Akte an, die er — offenbar um sich gegen das Rot zu wehren, von dem er sonst als Farbenblinder ungesehen viel nahm —, ganz auf Grün stimmte, und kam dann immer seltener. Schliesslich tauchte er nur noch gegen Mittag, in letzter Minute auf, um noch einen Teilhaber zum Billard vorzufinden. Abends waren wir oft in unermesslich langen Sitzungen im Café deux magots oder auf einer Bude, bisweilen auch an den grossen Boulevards zusammen. Die Gespräche waren Begeisterung und Spott. Wilke liebte Carrière und Rembrandt, von denen er immer wieder gern und lange sprach; von diesen Beiden hat er am meisten gelernt. Von Lautrec sprachen wir selten; Wilke suchte ihn nicht, wenn er auch seine Arbeiten gern sah. Ich möchte glauben, dass er ihn als dekadenten Leidensgenossen empfand. Dagegen war ihm Carriès nicht nur interessant, sondern



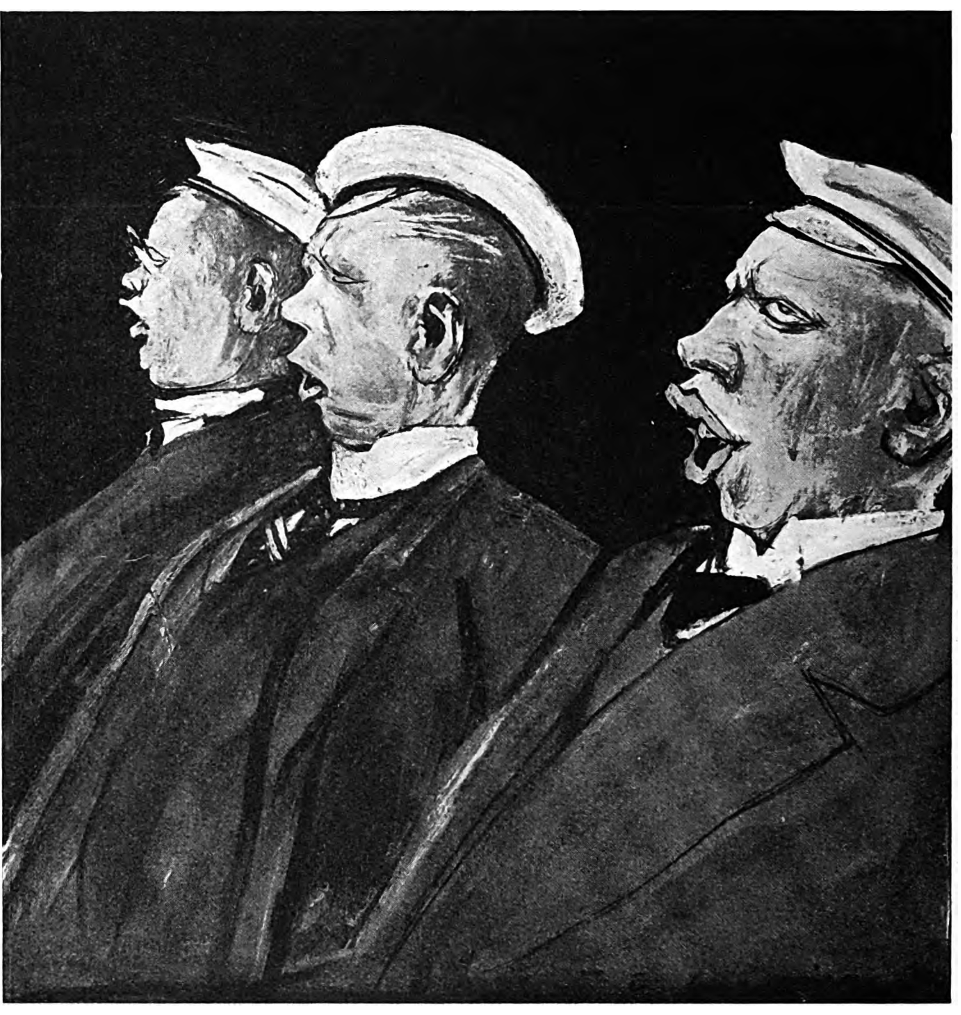
RUDOLF WILKE, BEIM ARZT

auch wohl in jedem Sinne sympathisch und lehrreich. Sehr oft war von Steinlen die Rede, der gerade damals sein Bestes gab. Wilke malte in jener Zeit ein Selbstporträt im fast dunklen Zimmer, mit der glühenden Zigarre. Bei solchen Studien blieb er nie beim rohen Effekt stehen, sondern quälte sich, bis er die letzte für ihn erreichbare Nuance fand und wollte nicht glauben, dass schliesslich die Malerei nicht mehr hergeben könne. Am liebsten und häufigsten arbeitete er auf den Studentenbällen bei Bullier, und es war etwas Herrliches um die Frische dieser Arbeiten. Oft nahm er Papier und Stift mit hin, meistens arbeitete er jedoch nachher zu Hause, wo er dann bis zum Morgen oder Mittag bei der Arbeit sass. Das Wenigste kam auf den ersten Hieb; ich entsinne mich, dass er ein kleines Cello spielendes Mädel wohl ein Dutzend Mal (allein und in Gruppen) in Pastell malte ohne zufrieden zu werden. Und diese vielen Hunderte von Zeichnungen — kaum je signiert — sind verschollen; Wilke verbummelte es, sie mitzunehmen, oder er gab sie der Zimmerwirtin an Zahlungsstatt. In Paris hat so was immer Zahlungswert, und vielleicht finden wir Dies oder Jenes einmal an den Quais wieder.

Im Sommer 1895 trafen wir in München wieder zusammen und — hatten kein Geld. Die letzten „fufzich fändriche" wanderten herüber und hinüber; Ölfarbe war zu teuer, Wilke wurde ausschliesslich Zeichner. Nur mit Tempera wurde noch manches gemalt; wie einst im Cluny Gobelins, so malte er hier mit Vorliebe Rüstungen und Brokate im bayrischen National-Museum. Den lächerlich banalen eisernen Ofen in dem kahlen, unsagbar trostlosen Atelier der Blütenstrasse hat er viele Male malerisch neu



RUDOLF WILKE, NATURSCHWARMER



RUDOLF WILKE, STUDENTEN

erfunden und mit immer neuen Reizen dargestellt. Mit seinen Plakatzeichnungen hatte er gar kein Glück; den litographischen Anstalten waren seine Entwürfe viel zu grotesk; so viel Mühe er sich gab, gefällig zu sein: Gelächter überall. An der Akademie wollte er weiter studieren und wurde nicht genommen. Damals gab es in München einige farbige Witzblätter, Vorgänger der „Jugend"; lauter Pleiteexistenzen, ohne den Willen und die Kraft eines Hirth hinter sich. Bei der „Geisel" hat Wilke seine erste Illustration angebracht: „Zur Reise des Freiherrn von Hammerstein", eine ziemlich rohe, für Wilkes gewissenhafte Art wenig charakteristische Zeichnung. Dann aber entstand ein Blatt, dessen Komik tiefer gefasst war, eine äusserst elegante Zeichnung voll Wissen und von grossem künstlerischem Reichtum; es war ein Kunstsammler, der dem Neffen seine Schätze zeigt. Hier spürt man stark den Einfluss von Stuck; die Gesinnung ist eigenartig und neu. Wilke arbeitete wochenlang an diesem Bild, machte wieder viele Studien dazu im National-Museum und wurde es schliesslich für 15 Mark beim „Reiseonkel" los.

Im Herbst 1895 vermochte sich Wilke in der Blütenstrasse nicht mehr zu halten. Er siedelte nach der Gabelsberger um. Café Flora, das Billard und das Kupferstichkabinet waren von dort aus auch leichter zu erreichen. Er trug jetzt Pantoffeln, weil die Schuhe alle geworden waren. Es war die Zeit der Armut, das Leben in der Enge. Freilich unterstützte ihn noch die Mutter; aber die Summe kam und ging an einem Tag. Die Existenz war fatal, aber er blieb glücklich. Da erschien die „Jugend". Ich stürmte zu Wilke. Er meinte, das sei ein Elaborat der Exter-Clique: er hatte das Heft bei Littauer im Fenster gesehen und Exter statt Erler



RUDOLF WILKE, EIN ENTSCHLUSS

gelesen. Nun ruhte ich nicht, bis er die Sache anpackte; es wurden alte Skizzen hervorgeholt und die aussichtsreichste bearbeitet. Und es entstand der goldig schöne Carnaval français, wie in fernem Erinnern an die Runkelsteiner Reigen erträumt in dieser wüsten, überheizten kleinen Bude zu einer Konkurrenz geschlagen und mit einem Preis ausgezeichnet. Wilke solle hinkommen. Hirth und Stuck waren ihm entgegengekommen, und am Abend erzählte er mir mit rührender Freude alles, was sie ihm gesagt. Ich habe dann den lieben Freund mit Anderen teilen müssen. Paul, Thöny,



RUDOLF WILKE, DIE STIMME DES VATERS

gegenüber der düsteren Türkenkaserne, und gearbeitet mit einer immer tiefer dringenden, geduldigen, liebevollen Ausdauer, wie sie nur Wenige kennen.

Und dann kam — wenn ich noch weiter erzählen soll —, dann kam der Tag, wo ein weisser Kragen herbei musste. Die „Jugend" hatte das Bild Thoma und die Übrigen erzählen ja so gern, wie lieb sie den Menschen hatten, und die Kollegen bekennen, was sie von ihm lernten. Ich weiss, dass sie ihn über manchen Sturm des Lebens emporgehoben; aber nun hat ihn in seinem goldnen Leichtsinn, der Tod doch allein gefunden und mitgenommen.

Richard Winckel.

Es mögen diesem Nachruf eines Studiengenossen einige Worte allgemeinerer Betrachtung noch hinzugefügt werden. Ich lernte Rudolf Wilke um 1900 etwa durch Vermittelung des auch schon gestorbenen Kunstschriftstellers Friedrich Fuchs (dessen kluge Pionierarbeit in den ersten Kampfjahren der modernen deutschen Malerei unvergessen bleiben soll), kennen; zu einer Zeit also, als Wilkes Mitarbeit am Simplizissimus begann. Der noch junge Künstler



RUDOLF WILKE, DER TRAUERNDE WITWER

lebte damals in Berlin mit Bruno Paul zusammen, der zu jener Zeit eben anfing sich kunstgewerblich zu bethätigen und noch in Van de Veldes Spuren wandelte. Wilke wurde von diesem erfolgreicheren Simplizissimuszeichner etwas autoritativ behandelt, wie er denn im Kreise seiner Kollegen immer ein wenig mit zärtlicher Nachsicht, wie ein Jüngster angesehen worden ist. Dazu forderte sein Wesen auch auf. Es war, bei einigen cholerischen Anlagen viel weiches Sichgehenlassen darin, etwas ungemein liebenswürdig Schlendriges, aber wenig Aktivität. Ein eigener Mensch, aus dem man trotz seiner Jovialität nicht leicht klug wurde, weil er sich selbst nicht recht kannte. Wer aus seinen satirischen Grotesken auf einen bitteren Spötter schliesst, irrt gründlich. Wilke war vielmehr einer jener modernen jungen Zeichner, denen das grotesk Karikaturhafte wie von selbst entsteht, die die Erscheinung übertreiben, nicht aus Tendenz, sondern aus Lust am Charakteristischen. Er liebte vor allem den optischen Anreiz, der ungehemmt ins voraussetzungslos blickende Auge dringt; was man sich dabei denken kann, kam ihm erst in zweiter Linie. Er hasste nicht die von ihm dargestellten Hässlichkeiten, sondern liebte sie, weil er nur sie künstlerisch bezwingen konnte. Mit seinem Kravattenknoten und seinen Vergnügungen hat Wilke sich ernsthafter beschäftigt als mit den ethischen Tendenzen seiner



RUDOLF WILKE, LA RECHERCHE

Zeichnungen. Aber trotzdem er gern lebte und weitherzig leben liess, trug er die verborgene Tragik, das Groteske dieses Lebens doch im Instinkt. Ein geborener Bohème, edelmütig bis zur Selbstaufopferung und zugleich sehr genusssbedürftig. Von allen seinen Simplizissimuskollegen war er insofern vielleicht der Natürlichste, als er der faulste war. Das ist so zu verstehen: die Karikatur kann nur ursprünglich stark wirken, wenn sie auf ein ursprüngliches Erlebnis zurückweist. Dieses tritt aber naturgemäss nur sporadisch auf, weil kein Mensch imstande ist, die Welt fortwährend übertrieben grotesk zu sehen. Ein sehr bedeutendes Talent, wie Th. Th. Heine zum Beispiel, leidet darunter, dass er die Impressionabilität für das Groteske zum Beruf gemacht hat, dass er aus den seltenen Erlebnissen, worin das Hässliche zum Monumentalen emporwächst, eine Manier, ein System abgeleitet hat, deren Marionette er zur Hälfte nun ist. Davor hat Wilke sich gehütet, indem er wenig produzierte. Wenn seine Kollegen die wöchentlichen Bestellungen erledigten und damit mehr oder weniger Opfer des Verhängnisses wurden, das Wedekind in seinem „Oaha" andeutet und das darin liegt, wenn Etwas zum Metier wird, was nur gelegentlich geübt werden darf, so wartete Wilke meistens den lebendigen Einfall ab und that in gewisser Weise immer nur was er innerlich thun musste. Dieses und der Umstand, dass Wilke sich von allen Kollegen in freier Weise anregen liess, ist der Grund, dass man in seinen Arbeiten, die eben jetzt in der Schwarz-Weiss-Ausstellung der Sezession zu sehen sind, mehr Mannichfaltigkeit und viel weniger Manier findet als sonst bei Witzblattzeichnern. Man findet bei ihm nicht die Freude am Handschriftlichen, nicht vorgedachte malerische Effekte und nicht den gefährlichen ornamentalen Spieltrieb. Man nimmt vielmehr auf jedem Blatt fast ein neues Suchen wahr und sieht Schritt um Schritt den Weg zum Ausdruck.

Man möchte traurig werden, wenn man bedenkt, welche Keime des Bedeutenden in diesen Zeichnungen stecken. Eine seltsame Zeit, die das starke Talent so oft pathologisch abhängig macht und es unnatürlich beschränkt, während sie es aufs Äusserste raffiniert! Wahrscheinlich schwebte dem



RUDOLF WILKE, WIEDER MODERN

Zimmermannslehrling doch etwas Anderes noch vor, als er sich auf dem Zimmerplatz in den Freistunden ein richtiges Robinsonfloss zurechtbaute, es in den vorbeifliessenden Fluss hinabliess und sich mit dem Strom hinabtreiben liess, um nie wieder zur Arbeitsstelle zurückzukehren, um im wahren Sinn des Wortes in die Welt hinauszufahren, einem neuen Geschick und seiner Berufung entgegen. Es liegt in dieser Anekdote, die Wilke selbst erzählte, eine liebenswürdig romantische Genialität, die zur Rührung nötigt, um so mehr, wenn man nun bedenkt, dass dieser kleine auf der Leine bei Hannover so unbesorgt umhersteuernde Columbus das von ihm so sehnsüchtig erwartete und geliebte Leben wieder lassen musste, ehe er es noch recht genossen und ehe er seine Grotesken zu Daumierscher Gewalt emporentwickeln konnte.

Karl Scheffler.



RUDOLF WILKE, CARNAVAL FRANÇAIS

AUS DER JUGEND

ZU WALTER LEISTIKOWS GEDÄCHTNIS

VON

JULIUS ELIAS



EINE JUGENDPHOTOGRAPHIE LEISTIKOWS

Wenn Einer heimgeht, der im Staate der Kunst etwas zu sagen hatte, so rüsten ihm die Geronten auf der Nationalmuseums-Burg eine Leichenfeier, und all die Spitzen und leitenden Leute des Kunststaates gehen hin und versprengen vom dünnen Wein ihrer Artistenweisheit .... Walter Leistikow gehörte nicht in diese Hierarchie; er hatte im Kunststaate nichts, um so mehr aber in jenem freien Reich der Kunst zu sagen, das durch die eigene innere Gesetzlichkeit lebt. Die Ausstellung seines Nachlasses (im „Salon Paul Cassirer") ist darum kein amtlich repräsentatives Ereignis, vielmehr etwas wie eine persönliche Angelegenheit deutscher Kunstfreunde. Leistikows Werk wird nun seiner Bestimmung entgegenziehen: den Menschen zu dienen, die das Schöne besitzen wollen als notwendigen Bestandteil, als Würze und Lust des eigenen Daseins. Leistikows Lebensarbeit gehörte nicht zu den Büchern mit sieben Siegeln, die erst von den nächsten Geschlechtern gelöst werden, eins nach dem andern. Er verlangte nicht von der Welt, dass sie, innerlich widerstrebend vielleicht, zu ihm komme; er ging selbst zu der Welt, mit einem heiter gefassten Ernste: um die Welt an sein Herz zu ziehen mit den Abbildern einer rhythmisch geordneten und innerlich beseelten Landschaftsnatur,



WALTER LEISTIKOW, HAFEN

die er den Zeitgenossen darbot. Fast ohne Kampf ergab sich die Welt seinem Geschmack, der so gar nicht verblüffen, sondern nur beglücken wollte. Landschaftsbilder, wie sie Leistikow schuf, hielt man früher für tot und uninteressant; ihm aber glaubte das Publikum die Belebung des Unbelebten, und durch das Spiel seiner Erfindungsgabe wusste er die gläubige Zuneigung der Menschen immer neu mit sich zu ziehen und zu befestigen. Dieser Landschaftsmaler, der doch alle Staffage so lebhaft verschmähte, dem jedes Beiwerk stimmungtötend ins Gefühl einbrach, der seinen Motivkreis durch eine gewisse Unlust, ins Weite zu schweifen und Gebiete der erhabenen und heroischen Natur zu suchen, selbst so entschieden begrenzte, ist doch ungewöhnlich reich an Erfindung gewesen: er hat kein Bild geschaffen, das als die Abschrift eines andern gelten könnte. Und das war: weil er mit stets verjüngter Wesenheit vor seine schlichte Landschaftswelt hintrat, weil an jedem Tage und in jeder Stunde der See, der Wald, das Erdland seinem Temperament etwas Anderes eindrückte und anvertraute. Und dann war in diesem Manne eine Sicherheit der äusseren Form, die ihn die eingedrungenen Aufgaben in raschem Wechsel abstossen liess.

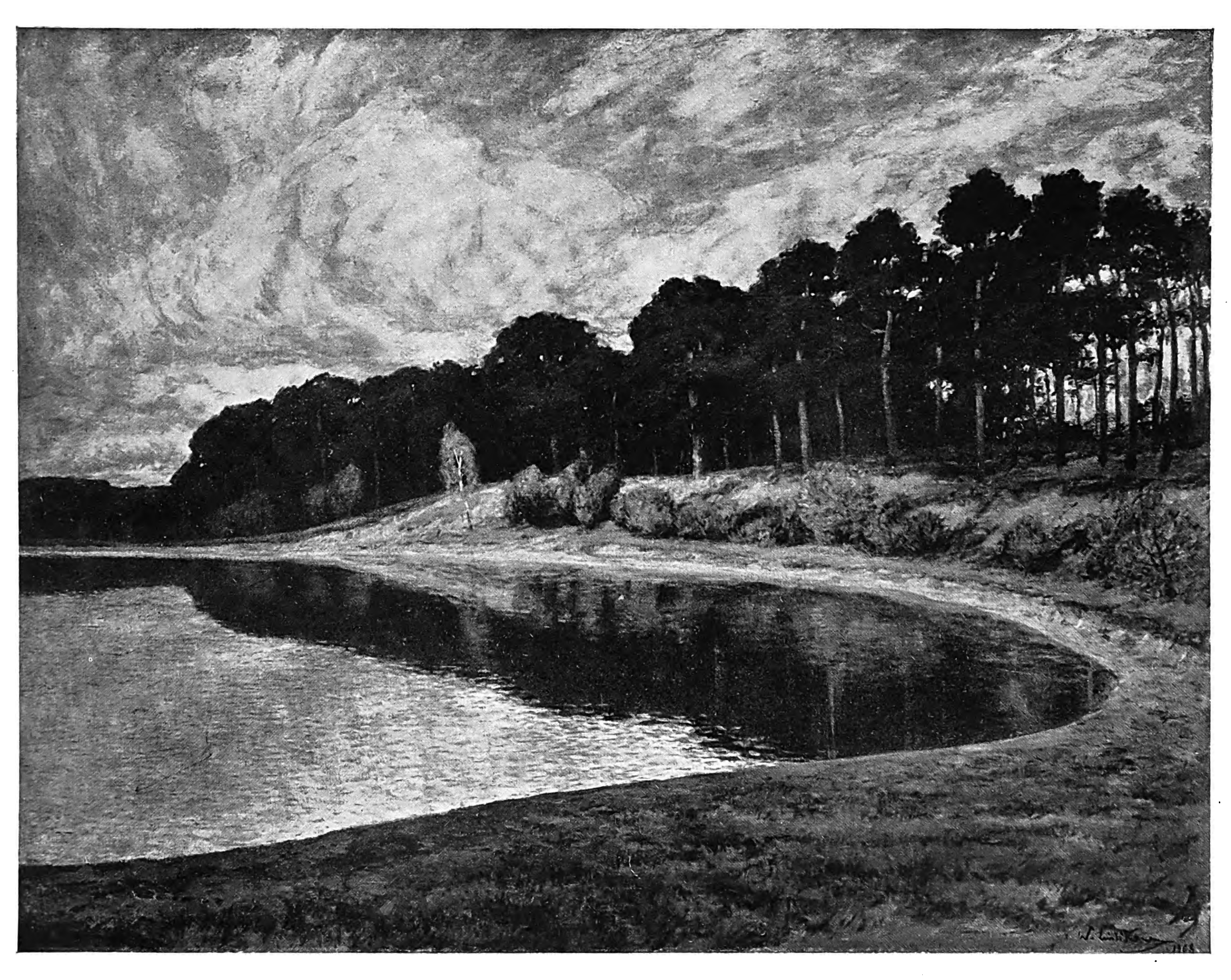
Wenn ihn seine Freunde mit Monet vergleichen wollten, so pflegte der alte Pissarro mit abwehrender Unbefangenheit zu sagen: „Monet est un grand décorateur, moi je suis un petit paysagiste." Ich will Leistikow nicht in die Nähe Pissarros rücken; da ist nicht der Boden seiner Persönlichkeit noch der Massstab seiner Kunst. Wie man denn ihn überhaupt nicht nach oben vergleichen soll mit den entdeckerischen Grossmeistern der modernen Landschaftsmalerei, den Meistern von 1870, 1880 oder 1890, sondern hübsch auf dem Niveau der neueren deutschen Landschafterschule bleiben soll, die um ihn und mit ihm wirkte. Wohl aber konnte sich Leistikow, wenn er gewollt hätte, im Pissarrosinne einen „kleinen Landschafter" nennen, als er, hinweg über alle Malerqualitäten und Strebungen, sei's in den Charme sei's in die Monumentalität, seines Künstlerwesens besten Teil in einem stillen, schlichten und reinen Naturgefühl enthüllte. Über

diesen seinen „besten Teil“ war Leistikow sich freilich nicht immer so klar wie père Pissarro; er hatte Stunden, da er sich zu dem „Dekorateur“ höheren Stils berufen glaubte, und die Ibsensche Zweifelfrage blieb ihm dann nicht erspart: ist das Grosse wirklich gross?

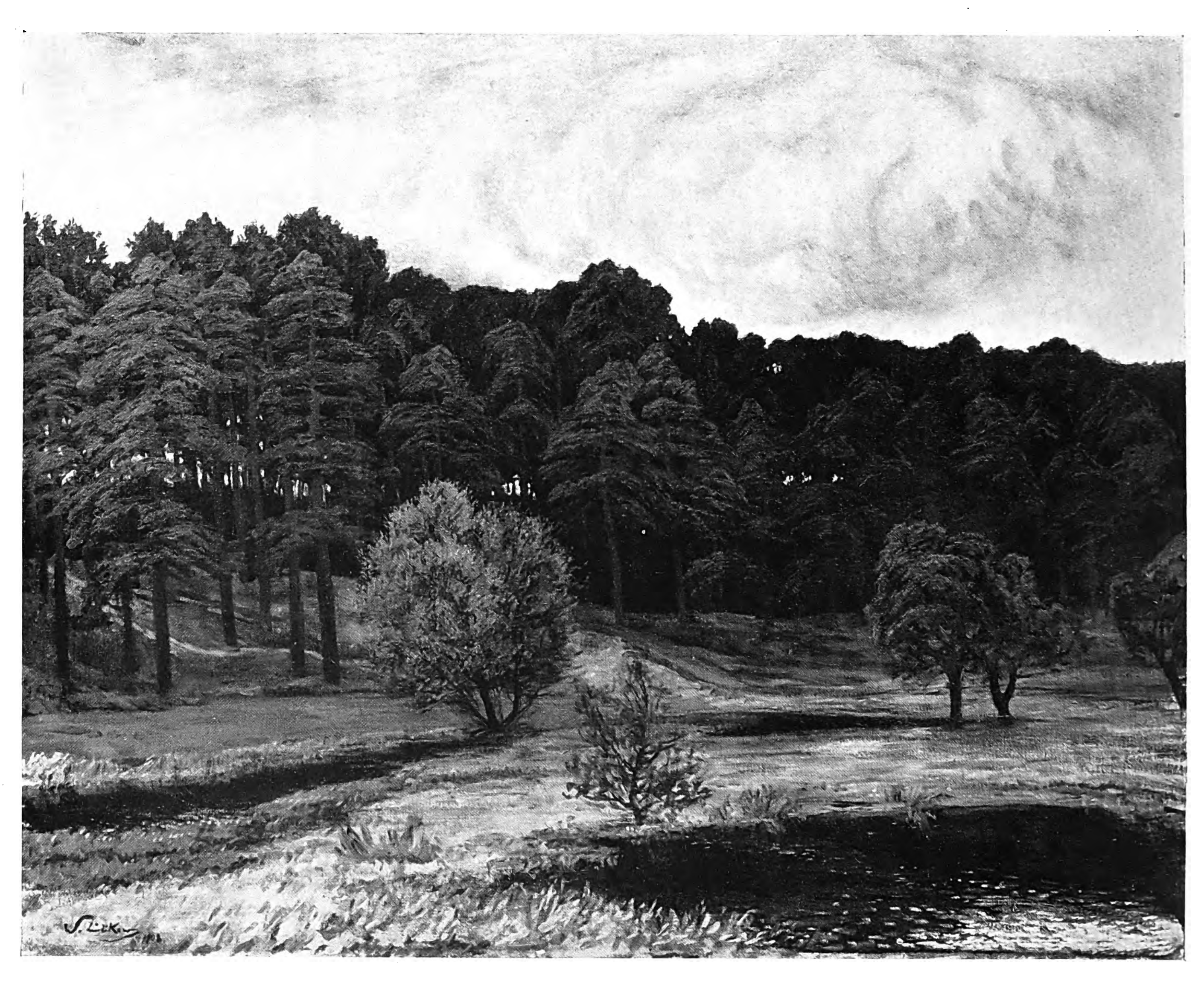
„Die Kraft ist Schicksal, unser ist der Wille.“ Als Leistikow — so früh und nach so gefasstem Kampf mit einer tragischen Krankheit — die guten falkenhellen Augen schloss, da hatte er die ihm vom Schicksal zugemessene, nicht gerade überreiche malerische Kraft dort, wo sein Wille sie haben wollte. Das ist die so intensiv nachklingende Harmonie in diesem Künstlerdasein: sein Wollen, ursprünglich stärker als das Können, gab in andauernder Selbstzucht und Lernarbeit dem Können so starke Flügel, dass es allmählich nachkam und die vernünftig vorschreitenden Schaffenswünsche schliesslich einholte. Vernünftig vorschreitend. Denn freilich eine hohe Intelligenz war diesem Mann in die Wiege gelegt; diese Intelligenz liess ihn früh und rasch den Zeitgeist verstehen, sie liess ihn auf alle Schulen nur bedingten Wert legen, sie liess ihn Meister und anregende Freundschaften mit sicherem Instinkte wählen und liess ihn teilnehmen an den mannichfachen Kulturinteressen seiner Generation und Epoche. Bezeichnende Erinnerungen aus Leistikows Jugend giebt Hedwig, die Schwester (leider in einer versteckten Provinzzeitschrift); es wird da berichtet, wie der Wille zur Kunst Leistikow von der Mutter kam. In ihr blieb, mit der warmen Sehnsucht nach Schönheit, ein Künstler latent. „Du musst zeichnen,“ sagte sie ihm, als sie den achtjährigen Knaben einst mit unbeholfen kritzelnder Feder fand. Was der banale Lauf des Lebens in ihr selbst verschüttet hatte, das soll in ihrem Lieblingskinde wieder frei werden und Blüten treiben. Dieser fast religiöse Glaube an des Sohnes Berufung rüstete Leistikow mit dem Besten aus, was ein Künstler haben kann: mit einem reinen Selbstvertrauen, mit dem freudigen Fleiss, mit freiem Pflichtgefühl, mit der bescheidenen Zielbewusstheit. Die Mutter weckte den empfänglichen Sinn des Knaben schon früh, auch in dürftiger Natur Schönheit zu finden: im Kiefernwald, an Fluss und See, auf den weiten schmucklosen, relieflosen Wiesen-, Äcker- und Heideländern, den Strecken mit dem tiefen Horizont und dem melancholisch lächelnden, meist silbergrau bedeckten Himmel lebte Leistikow so gern schon in den Jugendtagen des künstlerischen Halbbewusstseins. Dieser Jugend erinnert er sich dankbar in der wichtigsten Werdezeit. 1893 schreibt er der Mutter: „Ist diese Jugend, die ich unter Deinen Händen verlebte, nicht der grösste Schatz, den mir die Gottheit gegeben hat. Was wäre ich ohne diese Jugend, ohne diese Tage an Eurer Seite? Sie sind für mich, für mein Gefühlsleben, ein unerschöpflicher köstlicher Brunnen. Ich werde daraus Wasser schöpfen und trinken mein Leben lang.“

Gefühlsleben. Er stellt es der Kunstübung voran. Gefühl war ihm alles. Er quälte sich nie um den Ruhm eines „grossen Malers“. Aber er freute sich, wenn man ihm sagte, dass die Intensität des Naturempfindens unter seinen Persönlichkeitsmerkmalen das wesentlichste sei. Die Zeichen- und Malschuljahre hatte er mit derselben Gleichgültigkeit verdaut, mit der ein leidlich strebsamer Gymnasiast zum Abiturientenexamen vordringt. Sich handliche Fertigkeiten zu erwerben, das interessierte ihn nicht sonderlich. Diese Zeit war eigentliche nur eine Unterbrechung jenes vertraulich nachschaffenden Verkehrs mit der Natur, der, bei aller formalen Unbefangenheit und Schwerfälligkeit, seine goldene Jugendzeit beglückt hatte. Es ist am Ende begreiflich, dass die Akademie von einem Burschen, der so gar keine Zeugnisse technischer Frühreife vorzubringen hatte, nichts wissen will. Eschke und Gude konnte er dankbar sein, weil sie den akademischen Befund für lächerlich gehalten und ihm zu ernstlich wirklicher Ausbildung ihre Ateliers nicht versagt hatten. Und seinen alten Eschke liebte Leistikow ganz besonders, weil er, nach der Mutter, der zweite Mensch war, der den Glauben hatte, den Glauben an Leistikows Willen, an seinen künstlerischen und menschlichen Charakter, an die Zukunft des Schülers.

Der dritte und bedeutendste Derer, die den Glauben an ihn hatten, war Max Liebermann. Hier wird Leistikow in die Nähe einer Individualität gezogen, die fertig, stark und abgerundet die eigentümliche, doch latente Kraft des Werdenden und Suchenden frei und freier zu machen imstande und willens ist. Liebermann fühlt von allem Anfang: das ist keiner von den Leutchen, die mir absehen möchten, wie ich mich räuspere und wie ich spucke. Er wird Leistikow Freund und Meister — Meister nicht im Handwerk und der Studienleitung. Meister nur in der Enthüllung des grossen realistischen Zeitgedankens. Vor der Natur in Ehrlichkeit zu malen, mit erhellter Palette zu malen;



WALTER LEISTIKOW, SEEUFER



WALTER LEISTIKOW, MÄRKISCHER SEE

nicht abzuschreiben, sondern in den Abglanz und Schimmer des Lebens und der Dinge das Meistmögliche des Gefühls zu legen, das dem Malertemperament die konzentrierte Naturanschauung vermittelt. Die Natur reden zu lassen und allein die Natur und nur in ihren bedeutsamsten Zügen. Das Atelier ist ein Treibhaus; des Künstlers wahre Wohnstatt aber ist die freie, frische Atmosphäre der Natur. So löst die Vertrautheit mit den Werken und Gedankengängen Liebermanns die Binde von den Augen des durch die äusserliche Reife der Schulzucht gehemmten Malers. Der Realismus, der der Lyrik seines Wesens zuerst streng vorkommen mochte, thut ihm allgemach wohl; denn er sieht im fortschreitenden Schaffen ein, dass es eine objektive Abschrift der Natur überhaupt nicht giebt, dass ein Dichterisches, das im malenden Individuum liegt, durch die realistische Anschauung eher vertieft als vergewaltigt wird. Das grosse Muster hatte er an Liebermann selbst, und hier war der Punkt, wo sich die starke und überragende Persönlichkeit des älteren Meisters mit der zarteren Organisation des jungen Leistikow berührte. Ist nicht schon in den vielen Möglichkeiten, die Natur zu sehen, etwas Phantastisches, etwas von Poesie? Wie eine Mystik stehen die so einfach gesehenen märkischen und dänischen Waldbilder Leistikows vor unseren Augen da. In ihrer tiefen rätselhaften Schweigsamkeit liegt das zauberische Locken des Unbekannten, liegt aber auch ein dämonischer Zug, der den Gast des Waldes zu bannen scheint. Und die helldunkle Oberfläche der stillen Waldwässer, Binnenseen und Flussläufe ist nicht nur Spiegel des Himmels, der Baumkronen und Ufergewächse, sie ist auch Spiegel unwirklicher Gesichte, der Naturbeseeltheit, der Stimmungsgeister.

Leistikow ist Liebermann nicht nach Frankreich und in die Niederlande nachgegangen (ein Besuch in Paris 1893 sollte weniger eine Malersehnsucht, als die kulturelle Neugierde befriedigen), doch unter seiner stillen Einwirkung drang der Maler gleichwohl in die französische Lichtbotschaft ein, nicht ungestüm und erobererhaft, sondern in Ruhe und Friedlichkeit werbend. Das ist das Merkwürdige an Leistikow, dass zwei Seelen in seiner Brust wohnten, je nachdem es sich um den Organisator oder um den schaffenden Künstler handelte: im Kampf gegen die „grossen Märkte“ und für das intimere Ausstellungswesen der „Elf“ und der „Sezession“ war er von einer leidenschaftlichen Rücksichtslosigkeit, von einem Furor der Ehrlichkeit, der ansteckend wirkte und auch die zögernden und nachdenklichen Köpfe mit sich riss; als künstlerischer Arbeiter aber war er von einer beinahe schüchternen Gelassenheit und Gemessenheit: er wog das Neue bedachtsam nach den Gewichten seines Wesens und war eher bereit, ein Kompromiss einzugehen, als seiner Art Zwang anzutun ... Der sonnendurchglänzte Waldweg mit den feinen Birken, in die die beschwingte Wärme eine leise Bewegung bringt; das Friedrichshagener Gartenländchen, mit dem lockenden Sommerhimmel drüber und mit dem aufgelockerten Blau der Laubenwand — das sind Studien, die einem betriebsamen Gudeschüler kaum gelungen wären. In diesen lichten Stücken ist noch freilich mehr Kreidigkeit als koloristische Breite und Kraft; einen etwas mutigeren Anlauf nimmt die Farbe schon auf den helldunklen Motiven, da wo der Tag Abschied nehmen will und das Licht sich gemächlich in Dämmerung löst, wo in mehr und mehr erblassenden Reflexen das verschwundene Gestirn um die Stämme streicht, wo leuchtende rosa und gelbe Flecke über den See hinhuschen; dann in dem feuchten Schimmer der Schneefelder und in der reizvollen Transparenz der Schatten, mit denen der rasche und tiefe Gang der Wolken das nackte Land wie mit duftiger Hülle bekleidet ...

Ein Zwischenspiel. Die Stilperiode. Die Nachlassausstellung, deren Grundgedanke war, Leistikows reine Landschaftskunst zu vereinigen, hat diese Periode, wie auch die illustrative Frühzeit mit ihrem szenischen Apparat volkstümlicher Gestalten bewusst ausgeschlossen. Es war die Zeit, da einerseits in Leistikow der Literat zum Durchbruch kam, andrerseits seinem mit Konstruktion und Linie beschäftigten Geiste die Frage zusetzte: genügt die Natur allein? Ist nicht ein Höheres dann erreicht, wenn die Natur im Sinne eines sublimeren Formgefühls umgeändert wird? Ihm strömen Einflüsse von Puvis de Chavannes und von dem frisch und angeregt aus Frankreich heimkehrenden Ludwig von Hofmann zu; ferner fängt Leistikows vielseitige Geistesbildung, die im Verkehr mit Dichtern und Denkern der neuen Zeit gewachsen ist, an dem Phänomen Maeterlinck Feuer: wahre Herzensergüsse schreibt er der Zeitschrift „Freie Bühne“ über den Dichter von „Pelleas und Melisande“ (Juli 1893). Er beginnt die lebhaft verschmähte Staffage zu verwenden, um sie in arrangierte Landschaftsbilder als äusserliche Symbole hineinzukomponieren. Nixen tauchen aus dem Wasser und grosse geheimnisvolle Vögel streifen gespenstisch

übers Meer, einer unbekannten Heimat zu. Aber auch dieses dekorative Intermezzo entbehrt in seinem Verlaufe nicht der Vertiefung, ja auch eines gewissen tragischen Zuges nicht. Von einer Dekoration, die mit Sinnbildern arbeitet und theatralisch angefärbt ist, schweift nun Leistikows Gedanke zu einer scharf monumentalen Landschaftsauffassung. Die Staffage unterdrückt er, doch er sagt sich andrerseits: wäre es nicht möglich, so ganz schlicht-schweigende Landschaften, linearsinnlich empfunden und durch Farbe gehoben und belebt, auf die weiten Flächen schöner Wohnstätten schmuckhaft a buono fresco hinzustreichen, nicht Panoramen, sondern eben intim gefühlte und abgerundete Naturmotive? Diese Idee verdichtete sich ihm zu einem Traum, der ihn jagte — nicht in der Praxis Wände zu dekorieren, sondern Monumentalsachen dieser Art in „Bildern" einzufangen und durch Einrahmung und Ausstellung unter andern Bildern die heterogene Wirkung zu vermehren. Es war Zwiespalt in solcher Art des Schaffens, und als dann die Persönlichkeit Leistikows soweit durchgesetzt war, dass man ihm Wände zur Verfügung stellen wollte, meldete sich mit ihren ersten Hemmungen die katastrophale Krankheit. Es war ihm rein körperlich nicht mehr möglich, grosse Flächen zu beherrschen; er konnte unter dem Druck der Schmerzensstunden, die häufiger und häufiger wurden, kein Leitergerüst mehr besteigen und musste äusserst vorsichtig sein in der physischen Bewegung. Hätte aber dieses Zwischenspiel in Leistikow nichts anderes gefördert als die zeichnerische Fertigkeit und Reife, in der er fortan excelliert, — es hätte sich reich belohnt. Ihm ist das Malerische der Linie aufgegangen; die Linie wird lebendiges Leben unter seiner Hand. Es wird ihm, dank dieser abkürzenden, übersetzenden, modernen Zeichenkunst spielend leicht, Wirkungen von Material hervorzubringen: sein gegenständliches Sehen fasst die Dinge auf, als seien sie in Metall getrieben oder als seien es gegossene Stücke oder Holzschnitzereien, deren Eindruck die schmückende Farbe steigert und pointiert.

Doch es sollte der Tag kommen, da ihm die „despotische Forderung" des Pleinair, die er 1893 dem gegen den Neo-Stilismus kämpfenden Zola so sehr verübelte, wieder zu schöner Selbstverständlichkeit wird. Die Propaganda fürs Pleinair



WALTER LEISTIKOW, WALDHÄUSCHEN



war inzwischen erst durch den bewusst entschiedenen Malerkampf der „Elf", dann durch die Sezession, für deren endliche Begründung Leistikow selbst mit Leidenschaft den Werbedienst versah, sehr lebhaft geworden. Auf dem Boden der „Sezession" erschienen die grossen malerischen Entdecker, zumal des europäischen Westens, wie auf einem Freiland des Gütertausches. Der Maler, der aus Leistikows Wesen immer nur zögernd hervorwollte, tritt nun mit grösserer Festigkeit heraus, nicht in restlos übernommenen Manieren, nachahmerisch und aus fremden Augen blickend, sondern mit schaffender Kraft, die sich, deutsch empfindend, in den Dienst der deutschen Landschaft stellt. Bilder dieser letzten Epoche, die der Lebensarbeit Leistikows eigentlich erst die weiterwirkenden Werte giebt, sind in der Gedächtnisausstellung vornehmlich gesammelt. Es ist hier zugleich ein grosser Charme der Oberfläche und die wärmste Vertiefung des Gefühls nach innen hinein, und manchmal auch etwas von dramatischer Gewalt, nicht vom Drama einer bretternen, sondern einer wirklichen Welt: in der Art wie die Bäume der Wälder sich gruppieren und aufmarschieren und um Raum und Rang streiten, gleich Menschen und Übermenschen. Sie haben im Auf und Ab des Lichtes und der Luft verschwiegene Menschenmasken und hinter den Masken scheint ein Wille zu sein und eine Gemütskraft. So kehren das Schweigen und die Verlassenheit der Landschaft ihr immanentes Leben heraus. Hinter der ruhigen Optik des Sehens liegt die Fähigkeit des Beseelens: das feine Leuchten, das über die Baumwipfel strebt oder über die tiefen Horizonte hinwebt, ist wie eine aufrichtende Hoffnung in der Schwermut dieser Erdenwelt; der weisse, sonnenstarke Schimmer, der mit leichtem Wind ganz hinten in die Segel des fahrbereiten Schiffes zieht, ist wie eine dahinfliegende Sehnsucht.

Die Farbe aber wird wärmer und schimmernder und strebt in Einklänge und Symphonien, zumal auf den Gouachen und Aquarellen, wo lustige und leichte Malmittel mit Feinheit und Geschmack, manchmal auch mit überlegener Maestra, gehandhabt werden. Harmonien in Grau und Gold, zarte Silberakkorde, grüngelbliche Vertiefungen des flüssig und feucht gemalten Wassers, die Atmosphäre mit halb kühlen, halb warmen, rosig weissen oder weiss grauen, nebligen oder durchsichtig kristallenen Tonschwingungen.

Was früher nur ein Kolorieren war, ist nun glücklicher Kolorismus geworden. Leistikow sah das Ziel und nahm die abnehmenden Säfte und Kräfte seiner physischen Existenz thätig zusammen, um die Abschiedsstunde seiner Kunst voll durchzuleben. Wo Andere den Pinsel sinken lassen und forttun, schwelgte er noch einmal in einem ekstatischen Gefühl des Schaffens. Mit seinen letzten Arbeiten, Impressionen vom Harthasee, konnte er in Wahrheit sagen: es ist vollbracht. In der frischen, freien Luft, im aufrichtenden Bann der

Landschaft, die ihm die allervertrauteste Erde war, hat er seine Künstlerseele ausgehaucht; dann konnte sein totgeweihter Leib ins Sterbezimmer schlüpfen.

Leistikow hat einmal geschrieben: „Dies ist heute das einzige Gesetz, das dem Kunstjünger leuchtet: lebe dich selbst. Damit ist eine Freude am Leben gekommen, und da das Leben bunt und vielgestaltig schimmert in tausend Farben, so zog die Farbe und Farbenfreudigkeit ein in die Kunst... Warum sollten wir uns der Farbe nicht freuen? Freuen wir uns doch des Lebens und der Sonne."

Mit diesen seinen eigenen Maler- und Menschenworten nehme ich Abschied von einem toten Freunde. Uns einte das Beste: eine Art Gemeinschaft im Lebenskampf um die Kunst. Ihr saht viele Jahre hindurch einen fast gebrochenen, sich heldenhaft immer wieder aufrichtenden, schmerzdurchwühlten Körper; durch diesen Körper hindurch musstet Ihr aber auch den flammengenährten Geist eines Jünglings schauen, der im Ringen um die eigene Persönlichkeit Andern das Persönlichkeitsgefühl stärkte. Dieser Geist leuchtet weiter und „weithin wirft er den Schatten".



WALTER LEISTIKOW, ZEICHNUNG



LEIBL-FÄLSCHUNGEN

VON

JULIUS MAYR

ie es bei jedem bedeutenden Künstler der Fall ist, so wird auch nach dem Tode Leibls der Kunstmarkt von Fälschungen seiner Kunst heimgesucht, teils von absichtlichen, teils von unabsichtlichen.

Die unabsichtlichen Fälschungen, d. h. die, die im guten Glauben kursieren, werden gerade bei diesem Künstler dadurch begünstigt, dass sein Werk ein verhältnismässig kleines ist und auch dadurch, dass eine nicht unbeträchtliche Anzahl seiner Bilder nicht signiert ist. Unzweifelhaft echte, ja geradezu hervorragende Werke finden sich darunter. Ich erinnere z. B. an das wundervolle Porträt „Tochter der Frau Klessing", das der Form nach grösste, das der Künstler je schuf. Und so manche andere. Hat er ja doch selbst das Bauernbild (Dorfpolitiker) erst zwei Jahre vor seinem Tode, auf Drängen des jetzigen Besitzers signiert. Bei diesen unabsichtlichen Fälschungen mögen ganz besonders Bilder seines ersten Kölner Zeichenlehrers Bourel erwähnt sein, in dessen Atelier Leibl damals



arbeitete. Von einem dieser Bilder, dem Porträt seiner Schwester, ist sicher bekannt, dass es als „Leibl“ in den Handel kam, während das einzige echte den Besitz der Familie nie verliess und erst neuerdings an das Museum in Magdeburg überging.*

Allein die weitaus grössere Masse der Fälschungen bewegt sich im Absichtlichen. Man weiss ja, dass Publikum und selbst Künstler weit davon entfernt sind, Leibls Malweise zu kennen, oder gar gut und schlecht zu unterscheiden und dass immer und immer wieder in harmloser Gläubigkeit auf Namen allein geschworen wird. Herr Johann Sperl hat schon bald nach Leibls Tod Jahre hindurch die Qual gehabt, eine Menge Leiblsche Bilder auf ihnen Echtheit prüfen zu müssen. Unter den Dutzenden ihm zugeschickter waren keine fünf, die echt waren. Das schlechteste was man sich an Figuren, Porträts, Landschaften, an Malereien und Zeichnungen denken kann, war gerade genug, um als „Leibl“ gelten zu sollen. Hinzu kam, dass durch einen Trick mancher Händler, die von gemeinsamen Bildern Leibls und Sperls gehört hatten — es existieren deren 9, die alle doppelt signiert sind — die Meinung erregt wurde, als ob alle Figuren, die sich in Sperlschen Bildern finden, von Leibl seien. Ja, auch umgekehrt: es wurde sogar behauptet, Leibl hätte nie eine Landschaft gemacht, diese seien alle von Sperl. Selbst das Perfallsche Porträt „Jäger am See“ (Nationalgalerie) sei auf diese Weise entstanden! Kein Wunder, dass Herr Sperl nach solchen Erfahrungen sich alle und jede Beurteilung verbat und dass er unter keiner Bedingung mehr solche Sendungen annimmt.

Geholfen hatten ja die redlichen Äusserungen doch nie etwas. So wurde ihm z. B. ein Bild „alte Bäuerin mit Kind in der Kirche“ im Laufe der Zeit dreimal, jedesmal von einer anderen Seite wieder zugeschickt, obwohl er immer erklärt hatte, es sei eine dreiste Fälschung. Das gleiche war bei einer „Gartengesellschaft“ aus der Sammlung Martin Soehle der Fall. Das Bild, schon vor Jahren als unecht erklärt, bekam ich bald nach der Versteigerung in Reproduktion zugeschickt unter der Anfrage, ob es nicht die von Leibl in Paris gemalte „Moderne Gesellschaft“ sei. Auch ich konnte erklären, dass Leibl nie so etwas gemacht habe, und dass auch die Signierung augenfällig unecht sei. In der gleichen Versteigerung wurde auch das Bild einer „Bauersfrau aus Aibling“ mit schwarzem Kopftuch und karriertem Schlips als „Leibl“ erworben, obwohl die Schwäche der Arbeit sichtlich war und obwohl bei näherem Zusehen hätte auf-



*) In meinem Buch „W. Leibl, sein Leben und sein Schaffen“ sind S. 176 zwei Bildnisse der Schwester aufgeführt; das ist ein Irrtum. J. M. — Das Bild links oben ist ein zwar angezweifelter aber echter Leibl; wir bringen auch ihn des Kontrastes wegen. D. Red.

fallen müssen, dass der Name des Künstlers nur durch wiederholtes Absetzen unter Unsicherheit, fast Zittern der Hand einigermassen ähnlich zustande gebracht war. Bei einer anderen Versteigerung im Frühjahr 1908 in München wurde ein „Leibl" um 8000 Mark erworben, unter dem Namen des Porträts eines seiner Jugendfreunde; auch dessen Echtheit ist mindestens zweifelhaft. Ein weiteres Bild „Leibls Mühle in Tölz" ist schon durch die einfache Tatsache als Fälschung zu erweisen, dass Leibl niemals in Tölz war; obendrein ist es ein ganz schlechtes Machwerk. Gleichfalls unecht ist ein Bild mit dem Namen „Leibls Geliebte". Auch bei dem grossen Münchener Fälscherprozess, der im Gange ist, handelt es sich um 4 oder 5 Leibl-Fälschungen. Ebenso kamen vor nicht gar langer Zeit in Berlin gleichzeitig sieben Bilder in den Handel, die von einem sogenannten Leibl-Kenner als echt erklärt wurden, deren Echtheit aber wiederum mehr als zweifelhaft ist. Ganz besonders gern bewegen sich die Fälschungen in (Bauern-) Köpfen und oberflächlichen Studien.



Wie übrigens die „Leibl-Kenner" beschaffen sind, kann man daraus ersehen, dass von einem, der als Autorität galt, jenes herrliche unvollendete Interieur (Käsküche bei Schuhbräu in Aibling), das als erstes nach Überwindung der Augenkrankheit (1894) entstand, und das den ganzen Aufbau Leiblscher Technik so schön verrät, als unecht erklärt wurde. Das Bildchen, im Besitz von Müller und Co. in Berlin, war in der Sezessionsausstellung zu sehen.

Allein nicht nur der Handel ist solchen — sagen wir Missgeschicken ausgesetzt. Auch bei jeder Leibl-Ausstellung finden sich unechte Werke.

In der Jahrhundert-Ausstellung von Berlin befanden sich ursprünglich zwei, die aber später entfernt wurden. Das eine war die Skizze „Leibl im Kreise seiner Freunde" unter einem Baume am See, das andere „Mädchen im Strohhut".

Selbst in der Berliner Sezession waren in diesem Jahre drei Fälschungen.

Über die eine ist bereits in „Kunst und Künstler" berichtet. Es ist das Nummer 107 des Katalogs „Die Grisette, Studienkopf zur Cocotte". Das Bild hat mit Leibl nichts zu tun. Die einzige Studie, die zur Cocotte existiert und unter dem Namen „Grisette" bekannt ist, ist ein ganz kleines, unscheinbares Köpfchen, das ursprünglich im Besitz des Malers Paulsen, später bei Herrn Hofrat Seeger war. Der jetzige Besitzer ist nicht bekannt. Nebenbei bemerkt, existiert von dieser „Grisette" noch eine andere Fälschung, kleiner und flüchtiger, die vor einigen Jahren von Frankfurt aus in den Handel kam.

Die zweite Fälschung ist Nr. 129, das „Tischgebet". Dieses Bild hat folgende Geschichte: in den neunziger Jahren besuchte einmal der Frankfurter Maler Bär Leibl in seinem Aiblinger Atelier. Bei dieser Gelegenheit bat er ihn um eine kleine Skizze, die kaum begonnen, in der Ecke lehnte und zwei Figuren an einem Tische darstellte. Das Ganze war äusserst skizzenhaft, nur angedeutet sozusagen. Leibl liess sich endlich erweichen und schenkte sie, ja er liess sich auf wiederholtes zudringliches Bitten sogar herbei, auf die Rückseite des Bildes eine kurze Dedikation zu schreiben. Bär — derselbe, der s. Z. auch in das Bild „Jäger am See" einen Kahn gemalt hatte und von dem Schlittgen in seiner Leibl-Erinnerung in „Kunst und Künstler" so hübsch erzählt —, übermalte das ganze Bild, machte ein etwas fertigeres daraus und fügte noch eine dritte Figur



hinzu. — Heute ist von dem Bilde nichts mehr leiblsch, als ein ganz schmaler, kaum 1 cm breiter und schief zulaufender Streifen am unteren Rande, der, da das Bild offenbar im Rahmen überarbeitet wurde, unangetastet hinter dem Rahmen verblieb.

Die 3. Fälschung war Nr. 138 „Mädchenkopf (Fragment)". Wenn Nr. 107 als gut, 129 als tolerierbar bezeichnet werden muss, so ist das letzte direkt schlecht. Traut man W. Leibl eine derartig schülerhafte Verzeichnung, einen derartigen Mund, Nase, Stirne, Augen usw., traut man ihm eine derart saucige Technik zu, die die Leinwand allüberall nicht nur durchschauen, sondern sogar aufdringlich hervortreten lässt? Obstupui usw. Man begreift nicht, wie es da hineinkommen konnte.

Dies sind einige Erfahrungen über Leibl-Fälschungen, aus denen man ersehen mag, welch grosse Vorsicht bei Erwerbung eines „Leibl" angezeigt ist.

Aber man erlaube noch kurz etwas Weiteres:

Ausstellungen von Leibl-Werken werden nunmehr nachgerade beliebt. Und mit Recht. Aber es besteht die Gefahr, dass sie mit der Zeit an einer Klippe scheitern: an dem „Zuviel". Bekanntlich schläft zuweilen selbst Homer. Auch von W. Leibl existieren Werke, die nicht auf jener Höhe stehen, die man wünschen könnte und die er selbst von ihnen forderte, wenn er sie vor die Öffentlichkeit bringen wollte. Man tut weder dem Künstler noch der Sache einen Gefallen, wenn man solche Bilder ausstellt. 30, ja nur 20 gute, mit Verständnis gewählte „Leibl" geben doch ein richtigeres und schöneres Bild als 50 und 60, von denen ein grosser Teil nicht das Leiblsche Genie trägt. Und gerade in diesem Zuviel liegt die Gefahr, dass auch Fälschungen unterlaufen. Schon aus Pietät gegen W. Leibl sollte man dessen eigenen Grundsatz beachten: Viel, aber nicht vielerlei.





CHRONIK

HUGO VON TSCHUDI

VON

WOLDEMAR VON SEIDLITZ

Was bedeutet das Bleiben Tschudis?

Zunächst die Rechtfertigung eines Mannes, der sich um die deutsche Kunst wohl verdient gemacht hat;

weiterhin die Anerkennung seiner Schöpfung, dieser Nationalgalerie, um die uns das ganze Ausland beneidet;

und endlich — so muss doch wohl gefolgert werden — die Bekundung der Absicht, auf der eingeschlagenen Bahn weiterzuschreiten.

Nach dem Alpdruck, der geherrscht, wird dieser Wandel als eine Befreiung empfunden, die Hoffnungen erweckt für die Zukunft: Hoffnungen auf ein Erstarken unsrer Kunst, auf eine Erweiterung ihrer Machtsphäre, auf eine Hebung des allgemeinen Geschmacks.

Denn nicht um theoretische Erörterungen oder den Kampf der Meinungen handelt es sich hierbei, sondern um die Frage, ob die mannigfachen Bestrebungen, die Deutschland bereits seit länger als einem Jahrzehnt auf dem Gebiete der Kunst bekundet, endlich zu greifbaren Erfolgen zusammengefasst werden sollen, die eine eigenartige künstlerische Kultur und damit den gebührenden Einfluss zu Tage fördern, zu dem das Land im internationalen Wettbewerb berufen zu sein scheint.

Der Erfolg einer auf solche Ziele gerichteten Tätigkeit wird aber immer wieder in Frage gestellt, wenn das Streben nach einer strengen Sichtung des Materials als einseitige Parteipolitik gekennzeichnet wird. „Richtungen", die sich bekämpfen, giebt es wohl in der praktischen Kunstübung; bei der Museumsthätigkeit aber kommt es nur darauf an, die Schöpfungen, die Zukunftskeime enthalten, rechtzeitig zu erkennen. Dass sie häufiger auf der Seite des Vorwärtsstrebenden als der Stehengebliebenen anzutreffen sein werden, liegt in der Natur der Sache, und sollte nicht dazu benutzt werden, Vorwürfe gegen den Museumsleiter zu erheben. Etwas anderes wäre es, wenn dieser unüberlegt und voreilig in den Streit der Meinungen eingegriffen und

Werke erworben hätte, die hinterdrein sein Urteil nicht gerechtfertigt hätten. Gerade in bezug auf solche allermodernste Werke aber hat sich Tschudi besonders zurückgehalten. Dagegen kann von einem Mann, der aus einer ausgedehnten Kenntnis der gesamten Geschichte der neueren Kunst sich eine klare Anschauung von Dem gebildet, was die treibenden Kräfte dieser Entwickelung gewesen, nicht verlangt werden, dass er gegen seine Überzeugung Werke erwerbe, denen er dauernden Gehalt nicht beizumessen vermag; und das nur, um unter dem Schein einer möglichst gleichmässigen Vertretung aller verschiedenen in der Zeit wirksamen Kräfte einer kleinen Zahl von Künstlern einen Gefallen damit zu tun.

An so manchen alten Galerien, die den Beschauer abschrecken statt ihn anzuziehen, kann man sehen, was bei einer solchen Art des Sammelns herauskommt.

Zu einem zielbewussten Vorgehen gehören viele Eigenschaften, die selten vereinigt sind: eine umfassende Kenntnis des bisher Geleisteten, ein vorsichtig abwägendes Urteil, ein gewählter Geschmack, ein feines Gefühl für die Möglichkeiten der zukünftigen Entwickelung, vor allem aber auch der Mut, seiner Überzeugung zu folgen. Kurz es handelt sich dabei um Persönlichkeit, selbständige Initiative und begeisterte Liebe zur Sache.

Tschudi erfüllt all diese Vorbedingungen in hohem Masse. Freuen wir uns, dass sein Wirken die verdiente Anerkennung gefunden hat und wünschen wir, dass es ihm beschieden sein möge, mit erneuter Kraft seine Ziele weiter zu verfolgen.

W. v. Seidlitz

✲

Es mag nützlich sein, nachdem das Gefühl der Befriedigung nun Ausdruck gefunden hat, kurz noch einmal zu rekapitulieren. Wir müssen uns klar sein, daß dieser Umschwung der Ereignisse nicht gebesserter Einsicht zu verdanken ist, sondern dass er ein Resultat der politischen Bedrängnis ist, worin sich Kaiser und Kanzler befanden. Wahrscheinlich hat der durchaus für Tschudi eingenommene Kanzler dem Kaiser während des bedeutungsvollen Vortrags in Potsdam geraten, um der öffentlichen Meinung willen dem Groll gegen Tschudi nicht weiter nachzugeben und dem Leiter der Nationalgalerie jene Vormittagsstunde zu vergessen, wo Wilhelm der Zweite seine Zustimmung zum Ankauf einiger französischer Bilder geben sollte, wo er erklärte, Delacroix hätte weder zeichnen noch malen können, und solche Werke, wie die des französischen Saales, dürfe man wohl einem Fürsten zumuten, der nichts von Kunst verstände, aber nicht ihm und wo Tschudi dann entgegnete, diese Bilder seien die besten seiner ganzen Sammlung. Dem Verlangen des Kanzlers wird der Kaiser wahrscheinlich mit einem resignierten „meinetwegen" nachgegeben haben. Damit war diese für viele Deutsche sehr wichtige Angelegenheit dann abgethan. Dass die Entscheidung nur beim Kaiser lag, lässt Zweifel nicht zu. Im Ministerium war man Tschudi durchaus wohlgesinnt. Von dort kam der, wie sich gezeigt hat, kluge Rat, den einjährigen Urlaub zu nehmen und die Reise nach Japan anzutreten. Freilich hütete man sich dort auch, die Dinge ernsthaft zu berühren, trotzdem der Kultusminister mit seinem Ministerwort für das Bleiben Tschudis verantwortlich war. Denn als der Fürst Lichnowski ihm seinerzeit eine die Affäre betreffende Interpellation im Herrenhaus ankündigte, hat Holle geantwortet, er wisse gar nicht was man wolle, denn Herr von Tschudi würde nach Ablauf seines Urlaubes zur Stätte seines Wirkens ja zurückkehren. Auf diese Versicherung hin unterblieb die Interpellation. Für das Bleiben Tschudis war auch die zweite Instanz interessiert: die Generalverwaltung der Museen, vertreten durch die Persönlichkeit Wilhelm Bodes. Denn es liegt zutage, dass ein umfassender Kenner wie Bode, der mit den Worten, die er an dieser Stelle vor achtzehn Monaten über Liebermann schrieb, bewiesen hat, wie nahe er auch moderner Kunst stehen kann, dass ein sachlich gerichteter Geist wie er lieber mit einem guten Direktor der Nationalgalerie arbeitet als mit einem schlechten und dass er im Generalverband lieber eine vorbildliche Galerie sieht als eine jämmerliche. Man hat seinerzeit an Bode gezweifelt, weil er nicht mit seiner Autorität vor den gefährdeten Leiter der Nationalgalerie getreten ist. Damals war es aber in der That schwer, wirkungsvoll für den eben frisch mit dem Kaiser Brouillierten einzutreten. Das hätte uns leicht auch einen Generaldirektor kosten können, wie man ihn so leicht nicht wieder findet und ohne den die bedeutenden Pläne, die eben ausgeführt werden sollen, in Frage gestellt würden. Wie hinderlich und ärgerlich für Bode, der die grosse Arbeitsleidenschaft hat, all diese kunstpolitischen Unruhen sind, das beweisen seine seit Jahren immer wiederholten Versuche, die Nationalgalerie aus dem Verband der Museumsverwaltung — dem sie ja doch nur halb angehört — zu lösen und sie unmittelbar und vollständig wieder dem Kultusministerium unterstellt zu sehen. Diese Forderung ist vernünftig. Die Organisation alter Kunst ist etwas Anderes als die neuer Kunst. Es ist unvermeidlich, dass auf die Leitung einer modernen Galerie immer die lebenden Künstler, einerlei welcher Richtung sie angehören, einzuwirken suchen werden, weil sie darin ein Absatzgebiet sehen. Es ist aber nicht wünschenswert, dass dieser Einfluss irgendwelcher Künstlerparteien auf die Gebiete übergreife, wo rein kunstwissenschaftliche Interessen zu vertreten sind. Darum ist Bodes Wunsch nur zu unterstützen.

Da es möglich war, mit einer winzigen Notiz in der „Norddeutschen Allgemeinen" den alten Stand der Dinge wiederherzustellen, so ist übrigens bewiesen, dass die Ernennung Anton von Werners keineswegs schon verfügt war. Dass er und seine Freunde sich bemüht

haben, ist wahr. Aber es kam auch Knackfuss in Frage, Justi hatte Aussichten und es ist sogar der vortreffliche Gustav Pauli in Bremen sondiert worden. Abgemacht war aber noch nichts; denn wäre Werner bereits ernannt gewesen, so gäbe es jetzt einen Fall Werner zu erledigen. Um so grösser ist die Blamage nun für die voreiligen Opportunisten, die in kunstwissenschaftlichen Monatsheften nicht schnell genug ein bekränztes „Willkommen" für Werner über die Türen der Nationalgalerie anbringen konnten und die ihre schlotterichte Haltung nun als ganz feine politische Klugheit hinstellen möchten.

Es wird sich fragen, ob die Lehren dieses Jahres den Deutschen im Gedächtnis bleiben. Der politische Sieg, der es Hugo von Tschudi nun ermöglicht, eine gross begonnene Arbeit fortzusetzen, wiegt federleicht, wenn nicht allgemein die tieferen Gründe begriffen werden, die diesen Erfolg für die deutsche Kunst wertvoll machen. Solange man – wie aus dem öden Gejanke über die dummen Reichstagsbilder geschlossen werden kann –, befürchten muss, dass Tschudi aus der Nationalgalerie schon vertrieben worden wäre, wenn anstatt des Kaisers die Majorität der Volsvertreter zu bestimmen hätte, solange darf von einem festen Vertrauen zur stetigen Entwickelung der guten modernen Kunst auch jetzt noch nicht die Rede sein.

✱

Auf dem Steinplatz in Charlottenburg soll ein Denkmal errichtet werden. Vor Jahren schon hatte sich ein Komitee gebildet, das der Stadt den Brunnen von Gaul schenken wollte, dessen schönen Entwurf wir im III. Jahrgang, Seite 207 abgebildet haben. Damals fehlte es an Geld. Jetzt hat der Magistrat etwa 50000 Mk. bereit gestellt und es sind im ganzen ungefähr 70 000 Mk. zusammen gekommen; eine Summe also, die für den Zweck vollkommen ausreicht. Nun aber, wo man etwas Gutes erhofft, taucht die unglückselige Idee auf, an Stelle eines künstlerischen Schmuckbrunnens ein plastisches Etwas zu machen, das an den Freiherrn von Stein erinnert. Ein Siegesalleegedanke also. Hoffentlich erwacht zur rechten Zeit noch in den Charlottenburgern der edle Ehrgeiz, es den Berlinern nicht im lehrhaft Repräsentativen gleich zu thun, sondern sie im rein Künstlerischen zu übertreffen. Der Steinplatz ist in seiner nach allen Seiten offenen Unbegrenztheit ein so unglückseliges Gebilde moderner Stadtbaukunst, dass es grosser künstlerischer Gestaltungskraft bedürfen wird, um darauf mit einem Denkmal nur eine halbwegs monumentale Wirkung zu erzielen. Das einzig Aussichtsreiche ist es darum, den Auftrag entweder dem schon engagierten Gaul zu geben und ihm volle Freiheit zu lassen, oder eine gut dotierte Konkurrenz unter einem halben Dutzend dazu eingeladener Bildhauer zu veranstalten. Die Namen der in diesem Fall in Betracht kommenden Künstler wären leicht zu nennen.

✱

Paul Ranson, ein dem Gauguinkreise nahestehender, kunstgewerblich gebildeter Maler hat in Paris, in der Rue Henri Monnier 21, eine moderne Akademie eröffnet. Die Lehrer sind Pierre Bonnard, Maurice Denis, George Lacombe, Aristide Maillol, K. Roussel, Paul Sérusier, Th. van Rysselberghe, Felix Valloton, Ed. Vuillard und Ranson selbst. Das Honorar für Maler beträgt 50 Fr. für den Monat und für den ganztägigen, 25 Fr. für den halbtägigen Unterricht; für Bildhauer beträgt es 60 und 40 Fr.

✱

Es sind zwei Irrtümer zu berichtigen. 1) Das Bildchen Feuerbachs aus der Sammlung Arnhold (Mädchenporträt), wovon Hugo von Tschudi in der Oktobernummer, Seite 13 gesprochen hat, ist nicht das auf Seite 14 abgebildete; das der Beschreibung entsprechende Bild ist vielmehr im Novemberheft, Seite 86 reproduziert worden. 2) Es sind im Dezemberheft zwei Unterschriften verwechselt worden. Da Goyas Bildnis Don Llorentes im letzten Augenblick fortbleiben musste, ist die für dieses Bild bestimmte Unterschrift unter ein Männerbildnis von Terborch geraten. Das Bild Goyas wird demnächst nachträglich reproduziert werden.

✱

Franz Blei wünscht den Lesern folgendes mitzuteilen: „Ich habe niemals das Machwerk „Priester und Ministrant" Oscar Wilde zugeschrieben. Was der Verleger einer von mir geleiteten Zeitschrift in seinen Inseratenteil aufnimmt, für den ich in keiner Weise verantwortlich bin, ist meiner Rezension völlig entzogen. Von diesem allgemeinen Brauch sollte Herr Meyerfeld, der so viel weiss, Kenntnis haben. Marcus irrt, wenn er das Selbstporträt Sickert zuschreibt. Beardsley hat es vor den Augen jenes Artikelschreibers für den Courier français gezeichnet".

Darauf antwortet Max Meyerfeld:

„So gern ich davon Notiz nehme, dass Herr Dr. Blei das Machwerk „Der Priester und der Ministrant" Oscar Wilde nicht zuschreibt, so leid thut es mir, feststellen zu müssen, dass er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Die Opale" (S. 172 ff.) zwei Novellen von Oscar Wilde: „Die Orangenschale" und „Old Bishop's" abgedruckt hat, die Wilde ebensowenig zum Verfasser haben, wie jenes pornographische Erzeugnis. Es kann mir also nicht eingefallen sein, Herrn Blei für den Inseratenteil einer von ihm geleiteten Zeitschrift verantwortlich zu machen, da ich ihn nicht einmal für deren Inhalt verantwortlich mache."

Und Marcus Behmer antwortet:

„den „Courier français" dürfte man wohl nicht mit Unrecht als ein Kosthäppchen der bewußten „geringsten Umstände" ansprechen, die den Verehrern nahe sind. Wer „The Rialto, Venice" (Savoy I, S. 145) und „A Lady Reading" (Yellow Book I, S. 221) mit dem „Selbst-

porträt“ vergleicht, und nicht zugiebt, daß alle drei von demselben Manne: Sickert, gezeichnet und bezeichnet sind, ist nicht oberflächlich, sondern verstockt, Franz!

✿

Zur Feier des 50. Geburtstages des Kaisers wird die Kgl. Akademie der Künste in Berlin eine Ausstellung von Werken Gottfried Schadows veranstalten. Schadow, der fast vom Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit, erst als Rektor seit 1788, dann seit 1805 als Vicedirektor, und endlich 1815 als ihr Direktor in engster Verbindung mit der Akademie stand und ihre Blüte in den Jahren 1820—1850 besonders gefördert hat, repräsentiert als ihr erlauchtestes Mitglied bei einer solchen Huldigungsausstellung die Körperschaft aufs Beste. Aber es werden die ausgestellten Werke, von denen über hundert zu sehen sein werden, zugleich Zeugnis ablegen von der starken persönlichen Eigenart ihres Schöpfers, dem das seltsame Geschick zufiel, dass seine Persönlichkeit sich fester ins Gedächtnis der Nachwelt einprägte als seine Werke. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Porträtplastik, auf die Schadow sich namentlich in den letzten Jahrzehnten seiner Thätigkeit fast ausschliesslich angewiesen sah, den grösseren Teil der ausgestellten Werke umfasst. Hier werden besonders Originale in Marmor und in Bronze von der Unmittelbarkeit der Auffassung und von der stupenden Beherrschung des Materials, namentlich in Hinsicht der Stofflichkeit, Zeugnis ablegen. Die grösseren Werke, bei denen sich der Transport teils von selbst verbot, und die andern teils mit leichter Mühe hier in Berlin zugänglich sind, werden in Gipsabgüssen gezeigt. Dahin gehören in erster Reihe die drei herrlichen Monumente der Grabmalplastik, neben dem altbekannten Denkmal des Grafen v. d. M.: das Schulzesche Grabmal in Schöneiche, das Monument für den Rektor Darges in Frankfurt a. O. und das Denkmal für den Staatsminister von Armin im Park zu Boitzenburg. Das Material in seiner Unbekanntheit und Verstecktheit zusammengebracht zu haben, ist das Verdienst von Dr. Hans Mackowsky, der die Resultate seiner durch Jahre fortgesetzten Nachforschungen nach Werken Schadows der Akademie zur Verfügung gestellt hat.

✿

Der Münchner Bilderfälscherprozess wird zur Folge haben, dass einige Missethäter das verdiente Geschick erreicht. Mehr aber auch nicht. Nach § 40 des RStGB. können Gegenstände, die durch ein vorsätzliches Verbrechen oder Vergehen hervorgebracht sind — einige Spezialfälle ausgenommen —, nur eingezogen werden, „sofern sie dem Thäter oder Teilnehmer“ an der That gehören. Da dieses hier nicht der Fall ist, können die vorliegenden Fälschungen nicht, wie z. B. gefälschte Münzen, von Gerichts wegen unschädlich gemacht werden und es besteht die Gefahr, dass mit ihnen, wenn sie in falsche Hände gelangen, noch weiterhin Unfug getrieben wird. Es erscheint daher wünschenswert, dem wenigstens dadurch vorzubeugen, dass die Bilder, womöglich im Original, einem möglichst weitem Kreise von Personen zugänglich gemacht werden. Eine solche Bekanntgabe dürfte für Alle, die sich beruflich mit der Beurteilung von Kunstwerken zu befassen haben, eine wertvolle Bereicherung ihrer Erfahrung bedeuten. Für jeden Amateur aber wäre es überaus reizvoll, diese Fälschungen einmal als Prüfstein des eigenen Kunstverständnisses zu benutzen. Darum wäre es mit Freuden zu begrüssen, wollte ein Kunstsalon sich der in dem Prozess in Frage kommenden Bilder zum Zweck einer öffentlichen Ausstellung versichern, in der dann diese Fälschungen, womöglich in Verbindung mit verbürgt echten Originalen der nachgeahmten Künstler, zu bringen wären.

Eine derartige Vorführung würde sich sicher grossen Zuspruchs erfreuen und es würde sich durch sie auch ein Urteil darüber gewinnen lassen, ob und inwieweit die hereingefallenen Kunsthandlungen und Kunstverständigen ein Vorwurf trifft. H. P.

Mit Bezug auf falsche Leibls ist ein Versuch, wie der hier angedeutete, in diesem Heft gemacht worden. D. Red.

✿

Der französische Staat hat im Jahre 1908 191 Ölgemälde, 60 Aquarelle, Zeichnungen und Miniaturen, 107 Schwarz-Weiss-Blätter, 95 Skulpturen erworben; darunter finden sich ein Ölbild des Norwegers Diriks, zwei Ölbilder russischer Maler, zwei Ölbilder von Holländern, eine Radierung von Zorn, eine Tierplastik des Italieners Bugatti. Man stelle einmal die Erwerbungen der deutschen Bundesstaaten zusammen und vergleiche die Staatsankäufe Deutschlands und Frankreichs; man wird auf diese Weise sicher zu sehr überraschenden Resultaten gelangen. Unter den Bilderankäufen des französischen Staates hat nur die Marine von Edward Diriks Interesse und ein aktuelles Interesse die klägliche Arbeit des ermordeten Malers Steinheil, dessen berüchtigte Gattin die Geliebte des Staatssekretärs der schönen Künste war, der die Staatsankäufe in Frankreich abschliesst. Unter den Zeichnungen interessieren nur die Arbeiten von Rodin, Steinlen und Zorn; unter den Skulpturen die Plastik Bugattis und die Arbeiten Rodins. Von Rodin kaufte Herr Dujardin-Beaumetz im letzten Jahre allerdings elf Arbeiten. Aber das ist auch sein ganzes Verdienst. Die übrigen vierhundert Kunstwerke, die er erwarb, sind nicht eines Blickes, nicht eines Wortes würdig. O. Gr.

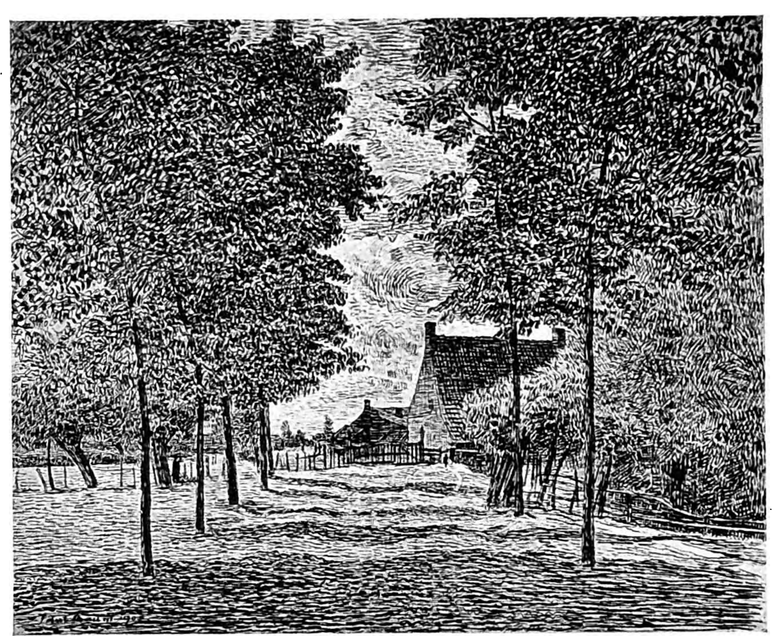


ED. BARLACH, ZEICHNUNG — SCHWARZ-WEISSAUSSTELLUNG

KUNSTAUSSTELLUNGEN

SCHWARZ-WEISS

Berlin. — Die gewohnte *Schwarz-Weissausstellung der Berliner Sezession*, die in den letzten Jahren die Paul Cassirerschen Ausstellungsräume benutzte, ist diesesmal wieder zu einer grösseren Veranstaltung im Ausstellungshaus am Kurfürstendamm geworden. Wird auch bei weitem nicht die Güte und Geschlossenheit der Ausstellungen etwa von 1902 oder 1903 erreicht, die immer noch in der Erinnerung fortleben als bedeutende Ereignisse, so gehört diese Veranstaltung doch zu den wichtigsten Kunstereignissen des Jahres. Der Gesamteindruck ist etwas wild. Da neun grosse Räume gefüllt werden sollten, und da Kollektionen von Arbeiten fremder Künstler nicht herbeigeschafft worden sind (warum nicht? ein Cyklus der neuen Rodin'schen Zeichnungen, die neulich in Leipzig ausgestellt waren, wäre wahrscheinlich zu haben gewesen), hat man nicht eben sehr streng sichten können. Es kostet darum einige Mühe, sich in dem bunten Durcheinander zurecht zu finden. Doch wird die Anstrengung reichlich belohnt. An dieser Stelle braucht ausführlicher nicht von der Ausstellung gesprochen zu werden. Denn von den beherrschenden Arbeiten Krügers ist schon die Rede gewesen, und viele der andern Kunstwerke sind den Lesern dieser Hefte bereits in den letzten Monaten reproduziert worden oder sind ihnen aus Buchpublikationen bekannt geworden. Es ist nämlich eine der erfreulichsten Seietn dieser Ausstellung, dass gezeigt wird, wie unsere Künstler immer mehr zur praktischen Verwertung ihrer Fähigkeiten gelangen. Viele von ihnen und gerade die besten, stellen ihre frei entwickelten Gaben nun in den Dienst der Illustration. Und dass ihnen diese praktische Selbstbeschränkung nur vorteilhaft ist, beweist die entschiedene Meisterschaft, die Künstler wie Slevogt, Walser und Corinth als Illustratoren entwickelt haben. Von solcher Illustrationskunst werden wir am meisten immer zu erwarten haben, weil sie niemals zu einem abstumpfenden Beruf wird, wie es bei den Zeichnern des Simplizissimus etwa der Fall ist. Ueber Wilke, dessen ganze Lebensleistung nahezu ausgestellt worden ist, wird in diesem Heft besonders berichtet. Neben ihm bewundert man Gulbranssons grosses Talent und Thönys Geschicklich-



PAUL BAUM, SONNIGE LANDSCHAFT, ZEICHNUNG SCHWARZ-WEISSAUSSTELLUNG

keit; doch konstatiert man einmal mehr, dass sich nicht einer dieser Berufsillustratoren ganz frei von Manier zu halten vermag. Auch von Liebermann, dessen Arbeiten einen ganzen Saal fast füllen und dem Raum ein eigenartig vornehmes Gepräge geben, ist Vieles schon bekannt. Aufs höchste lehrreich und genussvoll ist es, die lange Reihe seiner Radierungen beisammen zu sehen. So lernt man ihn einmal auch als Virtuosen kennen, der mit einem Worte zu sagen vermag, wozu Andere einen ganzen Satz brauchen, als ein Mann raffinierter Pikanterien und stupender Naturempfindung zugleich. Die Jungen dieses Sommers, Richard Dreher und Arthur Rösler, halten mit schönen luftvollen Zeichnungen was sie versprochen haben. Und neben ihnen drängt sich eine neue Jugend herauf, eine Gruppe seltsam verwandter Geister, die sich um Munch scharen und zu der Talente wie Nolde, Heckel, Kirchner, Pechstein, Matthes, Schocken, Schmidt-Rottluff, Paul Klee, R. Sterl und Andere gehören. Von dieser Jugend soll in allernächster Zeit besonderes gesprochen werden. Ihr verwandt empfindet Barlach, von dessen Italienreise die Freunde seines starken Talents viel Gutes erhoffen. Paul Baum erfreut durch Landschaftszeichnungen aus Südholland, die immer sonniger und meisterlicher werden, und Th. von Brockhusen macht Eindruck mit Landschaftszeichnungen, aus denen deutlich ein heftiger Naturdurst spricht. Es giebt in dieser bunten Ausstellung geistreiche Geschicklichkeiten von Strathmann, Orlik, Marcus Behmer und Christophe, sehr interessantes Studienmaterial von Gertrud von Kunowsky und bedeutende wenn auch flüchtige Grüsse von Ausländern wie Bonnard, Vrieslander, Le Beau, Matisse und Munch. Daneben viel Wertvolles, das nicht einmal erwähnt werden kann, Problematisches wie die Stern'schen Hoffmannillustrationen, wie Baluscheks Eisenbahnzeichnungen und eine Fülle von Kleinplastik, woraus Arbeiten von Kolbe, Barlach, Klimsch und Mendes da Costa als teilweise starke Werte hervorragen. Alles in allem: eine Ausstellung zum Studium. Langweilig für das grosse Publikum, aber anregend für die Intimen des Kunstgenusses.

✵

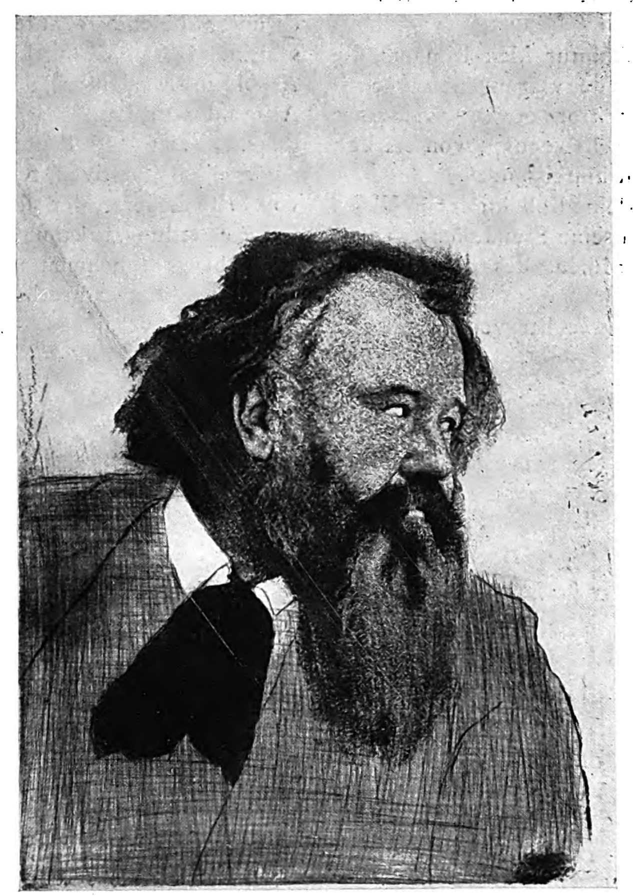
Berlin. – Neue Hoffnungen erweckte Ludwig von Hofmann mit seiner Sonderausstellung bei *Gurlitt*, nachdem er in den letzten Jahren durch eine matte Ideologie an sich zweifeln gemacht hat. Auch in dieser Ausstellung gab es noch viel ausdruckslos Akademisches. Alle Arbeiten grossen Formats, zum Beispiel, waren leer, kalt und langweilig. Aber unter den Pastellen von der griechischen Reise sind reizende Impromptus. Vieles unter den kleineren Bildern ist so, dass es beinahe sehr schön wäre. Es fehlt die letzte Unmittelbarkeit des Erlebens, die Empfindungen gehen wie durch einen langen Kanal, in dem das Beste verloren wird. Ein Bild wie die „Schwärmenden Mänaden" besteht eigentlich aus zwei Bildern. Aber das eine



LOVIS CORINTH, STUDIE, RADIERUNG SCHWARZ-WEISSAUSSTELLUNG

davon, die linke Hälfte, ist sehr schön in Farben und Linien. Wo einmal ein Werk, wie „die Brandung“, erlebt und lebendig gesehen ist, spürt man es sofort. Was hätte aus dem Frauenleib der „Träumerei“ werden können, was aus dem „gelben Fels“, wenn ... Ja, wenn ein Tropfen von dem Blut Degas' in Hofmann wäre. Aber man muss zufrieden sein, dass wir einen so kultivierten Lyriker in unserer Malerei haben und dass sich dieses eigenartige Talent wieder in aufsteigender Linie bewegt.

Bei *Schulte* interessierten am lebhaftesten die jungen Düsseldorfer, die Sezessionisten der alten Malerstadt am Rhein. Sie hatten ihren Saal sehr sorgfältig hergerichtet und der Gesamteindruck war vortrefflich. Beim Nähertreten liess das Interesse etwas nach. Es fehlt den jungen Künstlern noch an Persönlichkeit. Sie haben das gute Prinzip, fahren fleissig nach Paris hinüber und wissen genau worauf es ankommt. Selbständigkeit kann nur die Zeit, die Reife bringen. Der Kräftigste ist ohne Zweifel Deusser, ein Trübnerschüler, aber ein selbständiger; der Feinste und Kultivierteste ist Clarenbach. Dieser giebt die Dinge, trotz seiner Neigung zur Manier, richtiger als Deusser, der äussere dekorative Neigungen zu überwinden haben wird. Der Solideste ist Schmurr, dessen Porträts durchaus mit Respekt erfüllen. Bretz stilisiert etwas äusserlich im Thomastil und Ophey giebt zu sehr die Sezessionsmarke. Etwas hoffnungsvoll Keimhaftes ist aber bei Allen. Am meisten bei Deusser, weil bei ihm die stärkste Vitalität ist. Seine Kavalleriezeichnungen in Sepia sind zum Teil sehr unmittelbar; besser als die Ölbilder, in denen es an Luft und richtigen Valeurverhältnissen fehlt. Eine Begabung etwa wie der Dresdener Dreher oder wie Woldemar Rösler; aber befangener noch in Atelieranschauungen als Beide und darum unlebendiger. Hoffentlich sehen wir in der nächsten Sezessionsausstellung Arbeiten dieser Künstlergruppe, die berufen scheint, das erstarrte Kunstleben in Düsseldorf zu erneuern.



E. ORLIK, BILDNIS HERM. BAHRS, RADIERUNG
SCHWARZ-WEISSAUSSTELLUNG

Bromberg. — In der *deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft* fand am Totensonntag eine Gedenkfeier für Walter Leistikow statt. Die ungemein stimmungsvolle und erhebende Feier für den bedeutenden Sohn unserer Stadt fand in der neuen Aula der Realschule unter grosser Beteiligung aller Kreise statt. Die Singakademie leitete die Feier ein und schloss sie mit je einem Chor aus Brahms' deutschem Requiem mit Orchester. Nach Beendigung des achten Chores zogen in dem dunkeln, kein Auge ablenkenden Saale die Werke des Künstlers in Lichtbildern schweigend an dem Beschauer vorüber, in Spannung und weihevoller Stimmung die Erschienenen gefangen haltend. Hieran schloss sich eine Ansprache des Stadtbibliothekars Dr. Minde-Pouet über Walter Leistikow als Mensch und Künstler. Ein Chor der Singakademie schloss die dem Andenken des Künstlers würdige Feier. An ihr nahmen die Schwestern und der Bruder des Heimgegangenen teil, während die betagte Mutter aus naheliegenden Gründen fern bleiben musste.

Düsseldorf. — Ein junger sehr hoffnungsvoller Maler vom Niederrhein tritt bei *Schulte* vor das Publikum. Isselmanns Landschaften, Bildnisse und Interieurs zeigen eine sehr ehrliche und naive Auffassung der Natur und scharfe Beobachtung. Er verspricht ein wertvoller Genosse der jungen Düsseldorfer zu werden.

Köln. — Der *Salon Lenobel* zeigte von H. Wildermann ausser interessanten graphischen Blättern einige starke Porträtbüsten (Dehmel, Martersteig u. a.), namentlich aber Flachreliefs von schöner Ausdruckskraft der Linie und ausgeprägtem Gefühl für Rhythmik und Stil. Es ist, als wenn ägyptische Reliefs mit modernem Empfinden erfüllt oder als wenn Minne'sche Figuren in den Reliefstil übertragen wären. Aber doch ist dieser Stil die eigene Ausdrucksform Wildermanns.

München. — Von Théodule Ribot, einem der Solidesten jener Generation, an deren Spanierkult der junge Manet anknüpfen konnte, hatte *Heinemann* eine

Kollektion reifer volltönender Bilder zusammengebracht, die hier in München, wo man für die Delikatessen einer erlesenen altmeisterlichen Palettenkultur immer noch ein warmes Herz hat, ein dankbares und verständnisvolles Publikum fand. Die Entwicklung Ribots, der als grober Riberaspezialist mit Kellerstücken anfing und bei Dingen endete, die mit gewissen Leibls und Trübners gut zusammenklingen, lässt sich in dieser Zusammenstellung gut überblicken. Und man verliess die Ausstellung ohne sensationelle Erregung, aber mit einer nachhaltigen Befriedigung und dem guten Geschmack im Munde, der nur Reifes und Kultiviertes giebt.

Dresden. – Die neue Skulptur Max Klingers, die wir abbilden, war während der vergangenen Wochen bei *Arnold* ausgestellt. Sie ist, trotz etwas gewaltsamer und im Grunde zwiespältiger Bewegung, von starker, kalter Kraft, wenn auch nicht hinreissend.

Im *Kunstverein* war eine kleine Kollektion von Ulrich Hübner; Werke, woran man seine Freude hatte, trotzdem sie nicht recht ins Milieu des Kunstvereins gehörten.

Hamburg. – Die *Kunsthalle* hat von Hermes in München ein Blumenstilleben von Hans Thoma aus dem Jahre 1872 erworben.

Posen. – Kaiser Friedrich-Museum. Der *Kunstverein* veranstaltete im Oktober d. J. eine Ausstellung neo-impressionistischer Arbeiten von jüngeren deutschen Malern. Um die Herkunft dieser Technik anzudeuten, waren einige Studien von Signac und Cross beigefügt. Auf die Vorführung der schönen Kollektion von Theo van Rysselberghe dagegen, die im Sommer in Dresden bei Emil Richter ausgestellt war, musste leider verzichtet werden. Dagegen hatte Curt Herrmann, Berlin eine sehr reichhaltige Sammlung (30 Nummern), darunter besonders gute Stillleben und Akte, geschickt. Durch Vermittlung der Kunsthandlung Ernst Arnold in Dresden erhielt die Ausstellung eine kleinere Auswahl von Landschaften, Radierungen und Lithographien von Paul Baum; schliesslich wurden viel beachtet die dekorativen, feinfühligen Landschaftsstudien von Fritz Lederer, der sich auf der diesjährigen Dresdner Ausstellung bekannt gemacht hat, neuerdings aus Königsberg in Böhmen nach Berlin übergesiedelt ist, und dessen vielversprechenden Anfänge durchaus Aufmerksamkeit verdienen. —

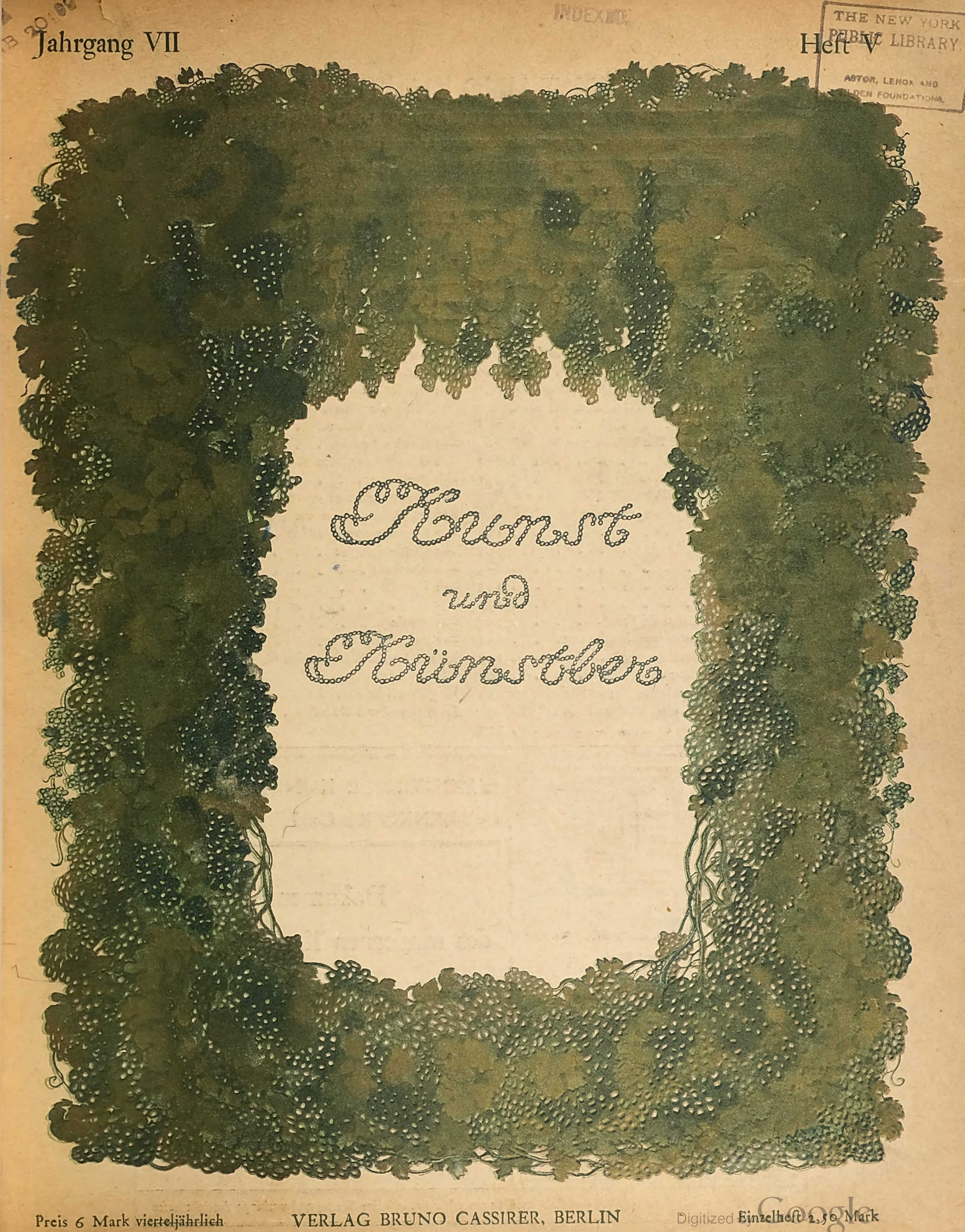


MAX KLINGER, ATHLET AUSGEST. BEI ARNOLD IN DRESDEN

SIEBENTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. DEZEMBER. AUSGABE AM 3. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Jahrgang VII

Heft V



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

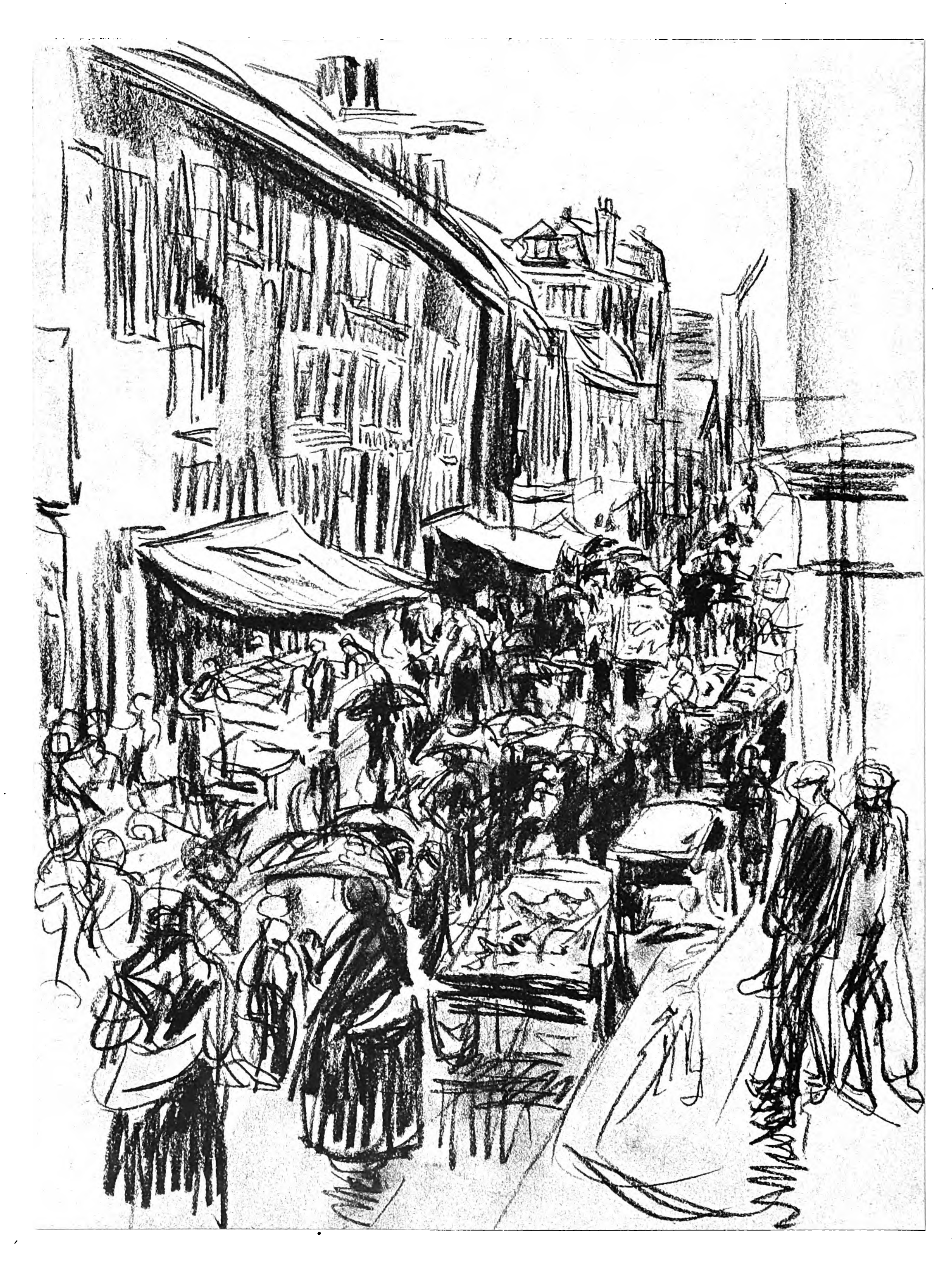
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT V

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



MAX LIEBERMANN, STRASSE IN AMSTERDAM, ZEICHNUNG



NEUE ARBEITEN MAX LIEBERMANNS

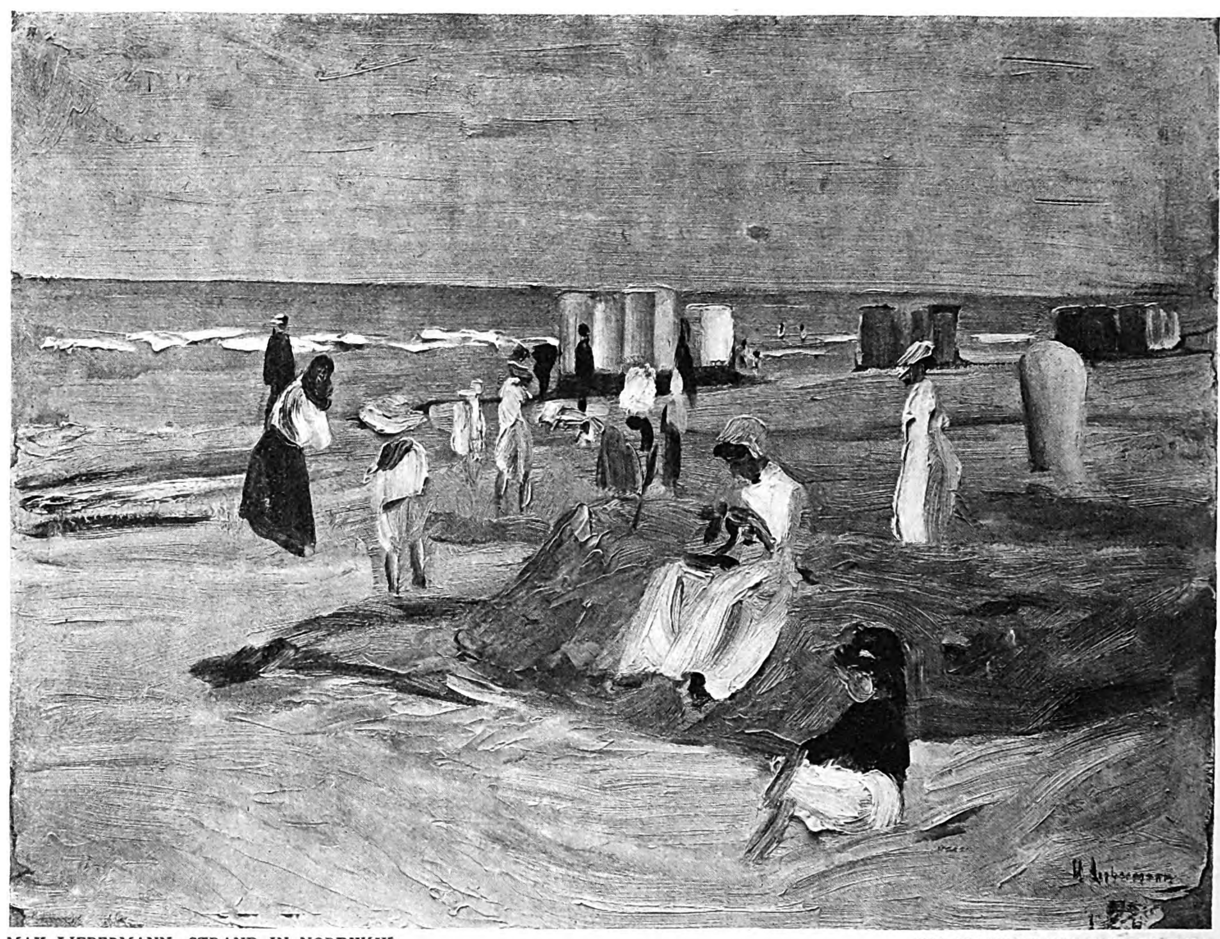
VON

KARL SCHEFFLER



Mit Neugier fast, ob es gelingen wird in die rechte Stimmung zu kommen, setze ich mich nieder, um über Liebermanns neue Arbeiten einige Worte zu sagen. Denn ich komme von einem Bericht über die Katastrophe in Sizilien; und dabei vergeht einem die ästhetische Betrachtungsweise. Mit der Empfindung an etwas im Verhältnis Unbeträchtliches heranzutreten sieht man das Kunstwerk, wenn man eben das Dämonische des Naturereignisses bedacht und das Riesengespenst der Vernichtung schaudernd hat vorüberstreifen fühlen. Was ist die Kunst neben der übermenschlichen Unbeirrbarkeit der Natur! Die Erde erbebt und begräbt auf einen Ruck Hunderttausende; und gleich liegen Meer und Land doch wieder in demselben Lichte da, unter derselben Lebensatmosphäre wie schon seit undenklicher Zeit. Im klaren Glanze einer unfassbaren Notwendigkeit steigen die Tage herauf wie seit tausenden von Jahrtausenden, immer neu, den Leidenden selbst zur Ehrfurcht zwingend, immer gross und schön und über alle zufälligen Horizonte hinaus ins Ewige weisend.

Hier ertappe ich mich selbst. Während ich diese Empfindungen formuliere, denke ich nur halb noch an Sizilien; ich lese sie vielmehr, ohne es recht zu wissen, von den Bildern ab, deren Reproduktionen vor mir liegen. Unwillkürlich bin ich also doch hinübergeglitten in die Kunstbetrachtung; es hat mich ein modern determinierter Künstler vom ungeheuren Graus hinweg in seine Bilderwelt gezogen. Es ist ihm gelungen, weil er



MAX LIEBERMANN, STRAND IN NORDWIJK — MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER

gemalt hat, was der Geist sich zur Beruhigung auch hinter dem furchtbaren Naturereignis sucht: die unwandelbaren Stimmung des Kosmischen. Weil er im Endlichen das Unendliche andeutet, Das was von jeher war und ewig sein wird.

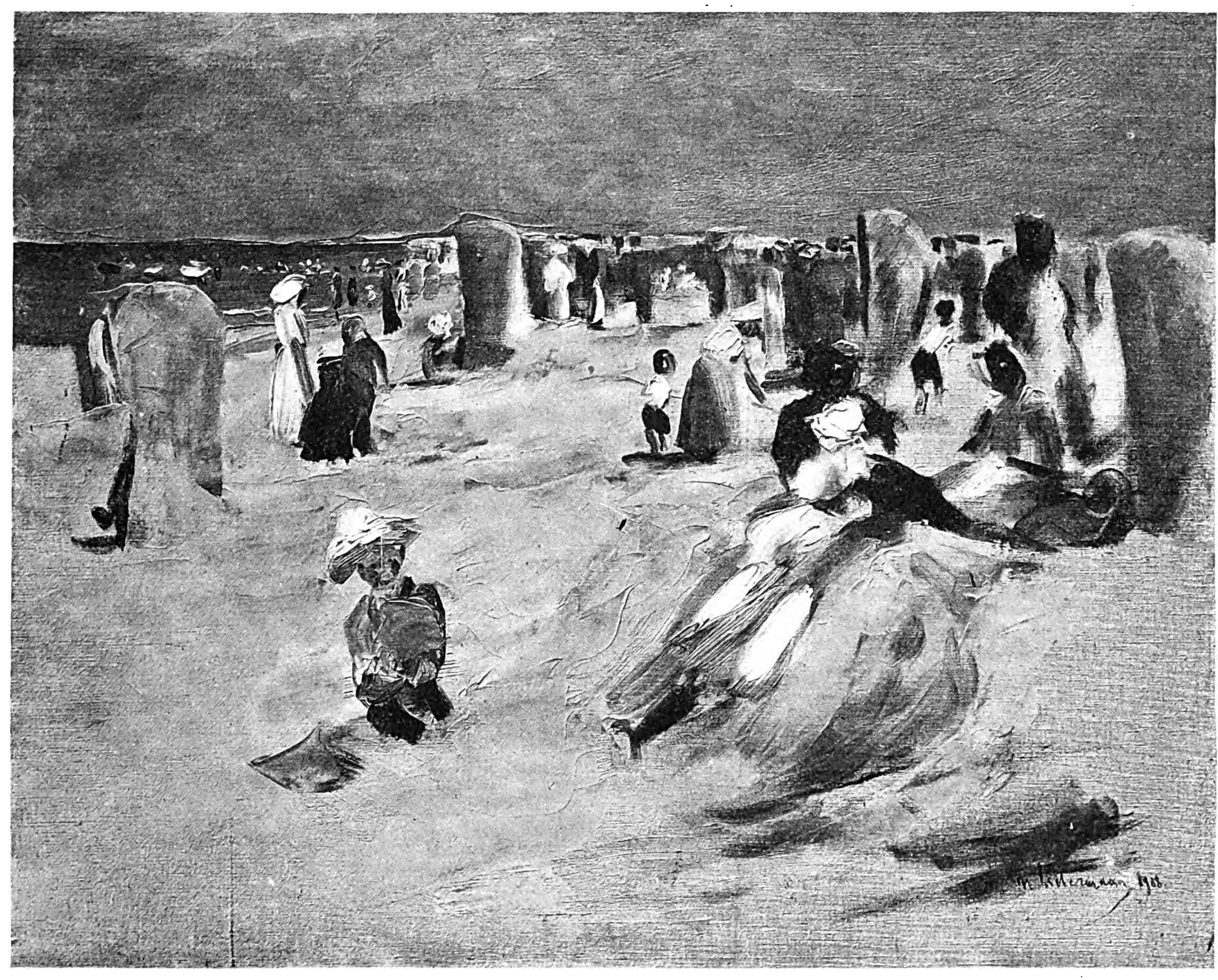
Durch diese Fähigkeit, die erhabene Gleichgültigkeit der Natur ins Ästhetische hinüberzuleiten, gesellt Liebermann seine Arbeiten der über den Zeiten stehenden Kunst zu, von der es heisst, sie sei lang und das Leben sei kurz, jener Kunst, die von Naturkatastrophen wohl aufgehalten, aber niemals vom Ziel abgelenkt werden kann. Wie oft die Menschheit auch zurückgeworfen wird, immer erhebt sie sich wieder über die Abhängigkeit der Kreatur, indem sie diese Abhängigkeit gerade zum Gegenstande der verschönenden und verklärenden Kunst macht. Kraft steht also gegen Kraft, Notwendigkeit gegen Notwendigkeit. Fast ist man versucht, am Ende dieses Gedankenganges zu sprechen: was ist gegen die Kunst, die die Welt im Bewusstsein des Menschen noch einmal erschafft, die blinde Gewalt der Elemente!

☆

Es gehört — ich weiss es — eine gewisse Gutwilligkeit dazu, um vor Liebermanns Kunst mit mir diesen Gedankenweg zu gehen. Denn es ist die höhere Idee in den Werken dieses Künstlers unmittelbar immer an sehr profane Wirklichkeiten gefesselt. Da sind, zum Beispiel, eine Reihe neuer Strandbilder. Sie sind so charakteristisch, dass jeder Betrachter zuerst wohl an die eigenen Sommerfreuden am Meeresstrand zurückdenkt. Aber eben dass Jedermann glauben wird, just den Strand seines Badeortes wiederzuerkennen, liege er an der Ost- oder Nordsee, in Dänemark oder Holland: das bezeichnet auch den Wert dieser Gemälde. Denn diese Allgemeingültigkeit

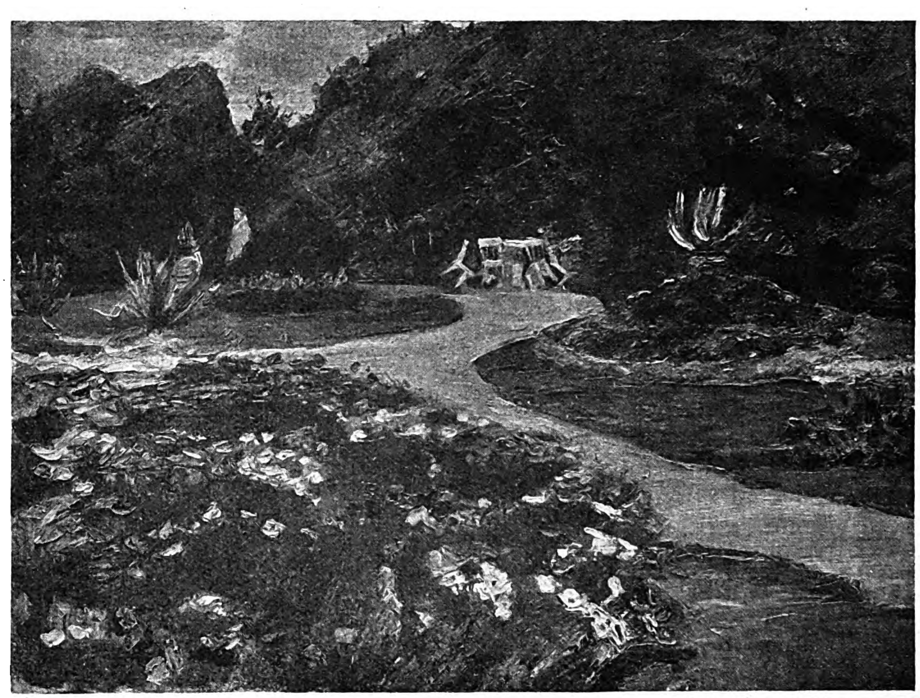
beweist, dass Liebermann das Bleibende des Eindrucks gegeben hat. Er malte nicht recht und schlecht den Strand von Nordwijk ab, sondern gestaltete die Allen bekannte Empfindung, die Meer und Ufer, wie sie im vollen Lichte daliegen, zurücklassen. Es ist die Meerluft in diesen Bildern, die Keiner vergisst, der sie einmal schauend atmete, man hört das Rauschen der ewigen Brandung, ist geblendet von der grell auf dem Sand liegenden Sonne und fühlt sich überall gedrängt vom frischen, feuchten Wind. Das Meer ist da, selbst wenn es nicht mitgemalt worden ist, oder wenn es in der Ferne mit weissen Brandungswellen nur eben aufblitzt; denn Liebermann versteht es, das Meer auch indirekt zu malen. Über all dem Zufälligen: den Menschen, Strandkörben und Fahnen, liegt immer ein Grosses, Bleibendes. Die im Sand brütende Hitze ist gemalt, das Blinken, Rollen und Schäumen des Meeres, die luftig bläulichen, mit weicher Kraft dahingleitenden Schatten, die hohen Himmel und die fast schmerzhafte Helle des ungehemmt niederflutenden Lichtes. Die Gegenstände scheinen nur des Accents wegen da; das Wesentliche ist das Gewoge von Bewegung und Licht. Und dieses Unbestimmte eben gibt dann Das, was als die charakteristische Stimmung, als ein unverwischbarer Welteindruck im Gedächtnis bleibt.

Die Tonlage dieser neuen Strandbilder ist heller Diskant. Mit grosser Kunst ist die bei solcher Helligkeit schwierige Skala der Valeurs gebildet und angewandt und mit erstaunlicher Virtuosität ist der Natureindruck in die Konvention der Malkunst übertragen. Es ist höhere Richtigkeit in den Bildern. Was zufällig und vom Augenblick eingegeben erscheint, ist das Resultat weiser Wirkungsberechnung; die Ausschnitte sind sehr geistreich gewählt, die Komposition ist klug verdeckt, im Spiel der Flächengeometrie ist wirkungsvolle



MAX LIEBERMANN, STRAND IN NORDWIJK

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER

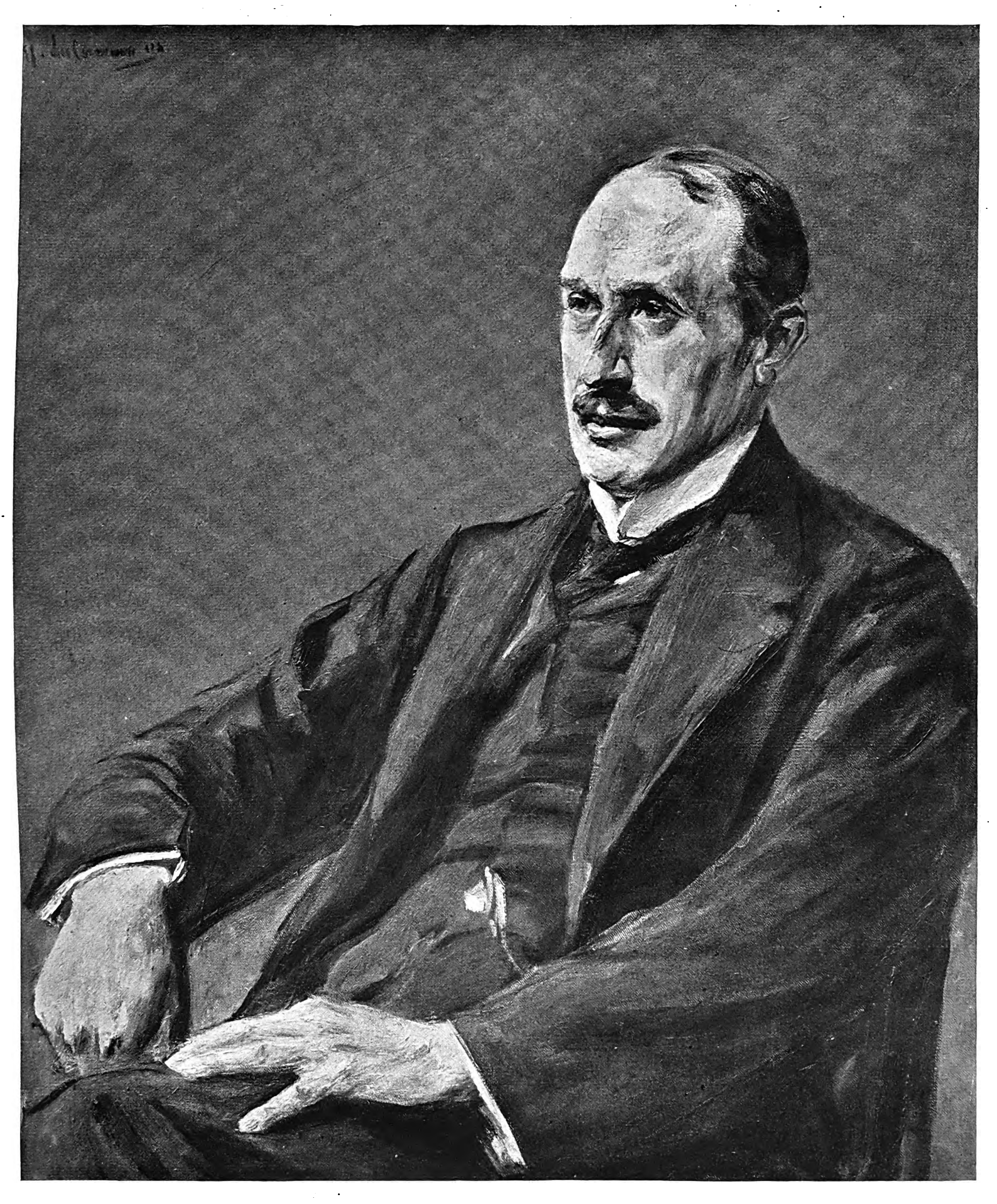


MAX LIEBERMANN, GARTEN — MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER

Steigerung und die Accente sind so verteilt, dass dem Betrachter der Raum mächtig zu leben beginnt. Malte Liebermann früher erst die Studie und darnach im Atelier das Bild — wobei von der Frische des ersten Eindrucks immer Manches verloren ging —, so komponiert er jetzt gleich vor der Natur und es wird ihm die flüssige Skizze selbst zum fertigen Bild. In dieser Thatsache ist ein entschiedener Fortschritt und eine Steigerung der Phantasiekraft zu erblicken. In der Pinselschrift dieser neuen Strandbilder ist darum ein so sicherer persönlicher Zug, dass keine leere Stelle entsteht, dass das mit wahrer Malerleidenschaft geübte Spiel mit der Materie schon ästhetischen Genuss gewährt und dass man am ornamentalen Schwung die Hand des Meisters schon spürt, wenn man vom Bilde ohne das Ganze zu kennen, eine Ecke nur erblickt.

✿

Eine andere Skala als in den Strandbildern ist in neuen Strassenansichten aus Amsterdam angewandt worden. Ist dort die Helligkeit des Plainair übersteigert, so hier die Gedämpftheit, das Beschattete des nahezu geschlossenen Strassenraums. Darum ist aber nicht weniger die Stimmung der unendlichen Wahrheit gegeben, die ja aus den engsten Winkeln hervordringt. Man sieht dunkel aneinandergerückte Hauswände und es leuchtet aus toniger Neutralität eine juwelenhaft kostbare Farbigkeit von Gemüsekarren und Verkaufsständen her; Weiber drängen sich um die Markttische, eine Frau sucht über die steile Treppe die Hausthür zu gewinnen und Kinder stehen gelassen auf den Gassen umher. Also eine Art von Genremalerei. Aber das Einzelne ist nie der Erzählung, des Gegenstandes wegen gegeben. Gemalt ist vielmehr, was man die Geste und die Stimmung der Strasse nennen könnte. Jede Einzelheit wird zum dekorativen Klangwert der Form oder Farbe; aber nirgend giebt es doch Dekoration um ihrer selbst willen. Die Schönheitswerte sind nur Mittel, um die Illusion bewegten Lebens zu geben; und die Wirklichkeit scheint nur dargestellt, um zu zeigen, wie sehr sie, im niedersten Gewand noch, von der Harmonie des Schönen erfüllt ist. Ein breiter Strom von Melodien und Rhythmen ist durch eine Welt des unzweideutigsten Naturalismus geleitet. Es ist in diesen Bildern aus dem Amsterdamer Judenviertel die Vision des Wirklichen so gestaltet, dass sie nicht mehr als Vision erscheint, weil sie dem Künstler selbstverständlich, weil sie permanent und selbst zu einer neuen menschlichen Wirklichkeit geworden ist. Eine Vision, die restlos Form und Technik ist.

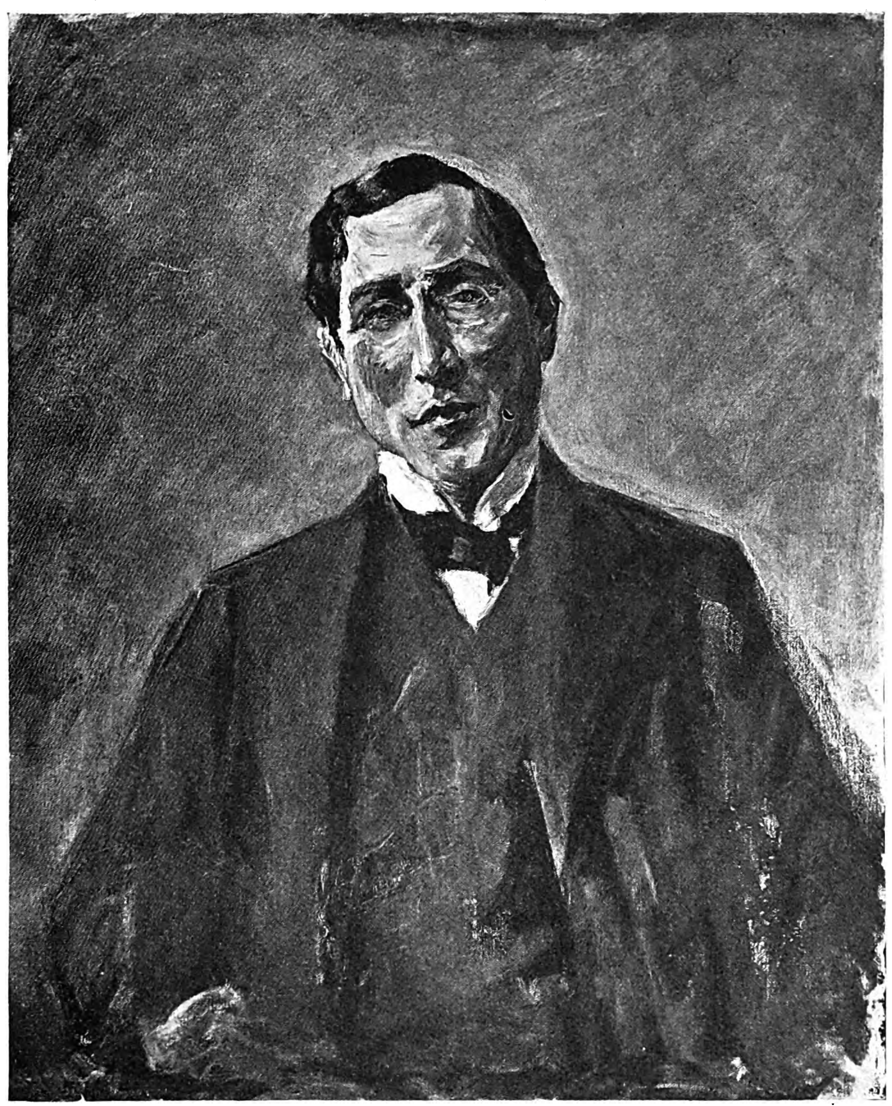


MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES HERRN STADTDIREKTORS TRAMM



MAX LIEBERMANN, NÄHSCHULE

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES HERRN O. FRIED

Die sichere Abstraktionskraft Liebermanns spricht noch deutlicher vielleicht aus seinen neuen graphischen Arbeiten. Ein wunderschöner Beweis ist die Zeichnung, die wir als Titelbild bringen. Man betrachte, wie in dieser impressionistischen Notiz alles Gegenständliche vorhanden ist, trotzdem kein einziger Gegenstand klar konturiert ist, wie die Menschenmassen in grossen Linien dahinfluten, wie sie in das Bild den beherrschenden Accent einer rund verlaufenden Bewegung bringen und wie das Gewoge des Verkehrs zu etwas Symphonischem wird. Strom und Gegenstrom der Menge sind zur führenden Melodie geworden, und aus einem sich in jeder Sekunde verschiebenden Strassenbild ist das Bleibende, das immer Wiederkehrende gewonnen worden. Die Art der Verteilung von Schwarz und Weiss macht dieses Blatt in einer erstaunlichen Weise reich und bedeutend. Das ungeheure Vielerlei ist auf eine einfache Formel gebracht, die jederzeit wieder in Leben zurückübersetzt werden kann; und diese Formel ist scheinbar hingeschrieben, wie unsereins Buchstaben schreibt. Der Stift spielt über das Papier dahin mit einer Sicherheit, die nur vierzig Jahre der Genauigkeit geben können, und es herrscht ein Oekonomie der Mittel, die sich nicht erklären lässt, sondern Geheimnis des Talents bleibt. Was uns geboten wird, ist die Hieroglyphe, die uns den Raum lebendig macht, und mit dem Raum das eigene und das fremde Leben. Ein solches Zeichnen ist wirklich nur wie ein Schreiben. Es werden Verhältnisse, Valeurs, Kontraste und Klänge, Lichter



MAX LIEBERMANN, STRASSE IN AMSTERDAM, RADIERUNG

und Schatten hingeschrieben; und ihre Gesamtheit ist erhöhtes Leben. Man betrachte daraufhin die Studie der alten Frau. Die Teile der Gestalt, vor allem des Gesichtes hat der Zeichenstift ornamental zerlegt. Wir sehen ein anatomisierendes Griffelspiel, es wird uns verraten, „wie sich die plastische Natur das Bild dachte“. Und es steht doch im Resultate ein gesteigertes Ganze da.

✲

Dieser Lessingsche Ausspruch leitet bequem zur Betrachtung der neuen Porträts hinüber. Es hätte Lessing ganz gewiss nicht so geschienen, aber in Wahrheit erfüllt Liebermann doch die Forderung, zu malen, wie sich die plastische Natur das Bild dachte. Contis Formulierung ist eben weiter, als selbst das determinierte Kunsturteil Lessings es ahnte. Nicht die architektonische, typenbildende Tendenz des Naturwollens sucht Liebermann zu erfassen, aber er gestaltet ein aufs Charakteristische zielendes Wollen der Natur. Darum hat er mit Befriedigung hier im letzten Heft Ingres Ausspruch zitiert, wonach jedes Porträt eine Karikatur sein müsse. Machten die Nazarener, die Krügertemperamente selbst noch, jedes Gesicht ihrem Auge in gewisser Weise erst glatt und architektonisch bedeutend, ehe sie es malten, so macht Liebermanns Auge sein Modell künstlich runzelig. Er liebt es vor allem, ältere Köpfe zu malen, in deren Furchen und Falten die Schatten nisten, auf deren Wölbungen und Erhöhungen das Licht einen Kampf mit sich selbst kämpft. Er gelangt zur Psychologie, indem er den malerischen Aufruhr der Erscheinung giebt, indem er nicht von innen als Seelendeuter, sondern als Maler von aussen ans Modell hinantritt und den menschlichen Kopf wie

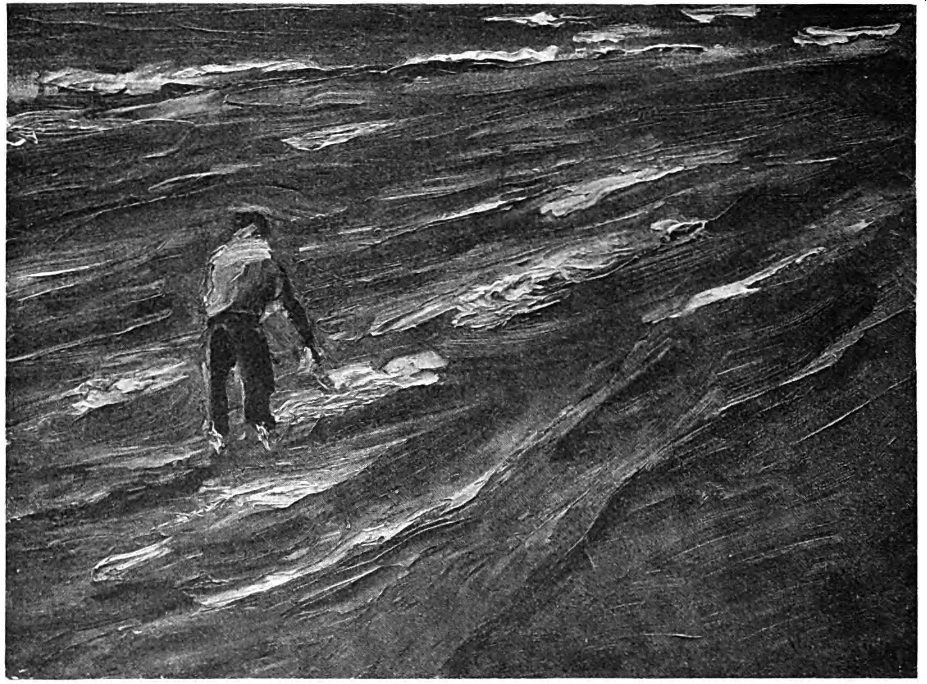
eine Landschaft behandelt. Er macht das Modell in gewisser Weise hässlich, um es zu „können". Darum malt er so selten das Bildnis der Frau und nie das der schönen Dame. Dass Liebermanns Porträtkunst trotzdem aristokratisch erscheint, ist ein Geheimnis, das in etwas gelüftet wird, wenn man vor einem Bildnis wie dem des Stadtdirektors von Hannover, zum Beispiel, sieht, wie edel die Gestalt den Raum füllt, wie glücklich die Hände komponiert und wie gut die energische Diagonale den prachtvoll modellierten Kopf trägt; wie sicher dieser Kopf konstruiert und mit welcher Franz Halsschen Bravour er gemalt ist, wie Kraft und Zartheit ihn runden, so dass nicht nur die vornehm rassige Form gegeben ist, sondern auch die Atmosphäre, die zu jeder charakteristischen Menschenerscheinung gehört, wie die Luft zur Landschaft.

Wenn gesagt wird, in solchen Bildern sei das „Wesentliche" gegeben, so ist damit nichts erklärt. Es giebt so viele Arten des Wesentlichen, wie es bedeutende Künstler gibt. Jeder echte Gestalter zwingt die Welt in sich hinein und entlässt sie wieder als ein Gebilde seiner Phantasie. Was Liebermann zu dem Künstler macht, den wir auch in diesen



MAX LIEBERMANN, STUDIE, ZEICHNUNG

neuen Arbeiten wieder bewundern ist, dass Das, was ihm wesentlich scheint, ein allgemeingültiger Wert ist, dass jeder lebendig Empfindende zu den Umbildungen seiner Phantasie ja sagt, in der Welt des Malers und Zeichners ein Stück seiner eigenen Welt erkennt und in den Resultaten dieses Einzelnen die Wahrheit von gestern und morgen, die Wahrheit für Alle wahrnimmt.



MAX LIEBERMANN, IN DER BRANDUNG — MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER

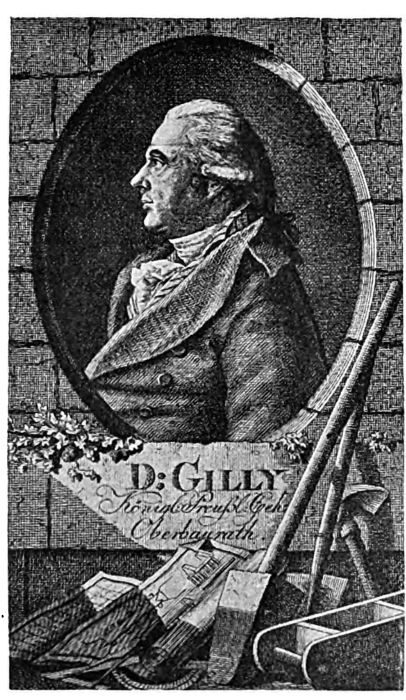


Max Liebermann, Studie, zweifarbiger Lichtdruck

FRIEDRICH GILLY

VON

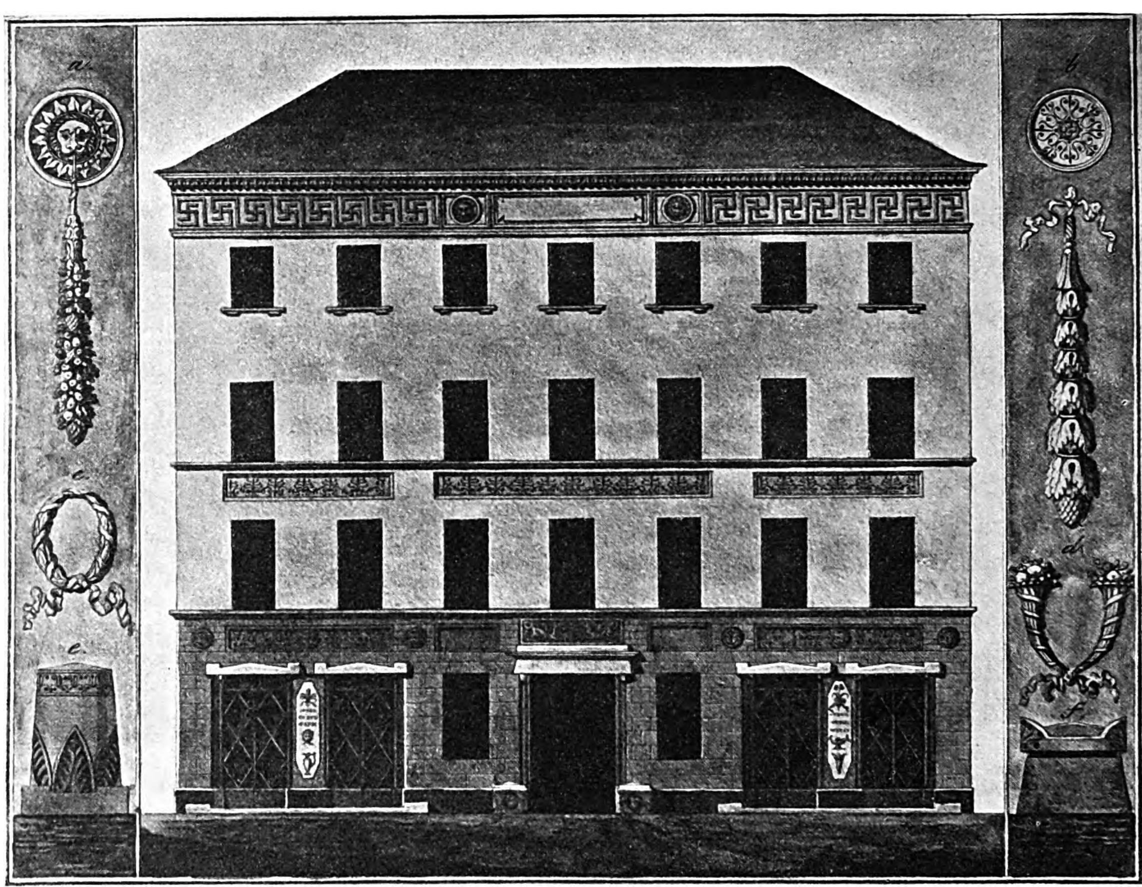
HERMANN SCHMITZ



D. CHODOWIECKI, BILDNIS DAVID GILLYS

„Es war im Jahre 1797, auf der damals stattfindenden Ausstellung dass ein grossartiger, vom jungen Gilly herrührender, phantastischer Entwurf eines Denkmals für Friedrich den Grossen den tiefsten Eindruck auf Schinkel machte und ihn empfinden liess, wohin er selber gehöre. Er verliess die Schule (1798), ward in das Haus und die Werkstatt beider Gillys, Vater und Sohn, eingeführt nnd begann seine Arbeiten unter der Leitung dieser beiden ausgezeichneten Architekten. Eine enthusiastische Verehrung für den Genius des früh hingeschiedenen jüngeren Gilly blieb ihm bis an sein Lebensende.“ (Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg.)

Unter den deutschen Architekten aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist Friedrich Gilly vielleicht die herrlichste Erscheinung. In ihm gewinnt die klassizistische Bewegung am Ausgang des 18. Jahrhunderts die höchste Klarheit. Er wurzelt mit ganzer Kraft, als einer der Letzten, in der künstlerischen Überlieferung des 18. Jahrhunderts, aber er ist zugleich, als Lehrmeister Karl Friedrich Schinkels und Leo von Klenzes, für die Entwickelung der neuklassischen Architektur nach 1815 von fundamentaler Bedeutung. Schinkel sowohl, wie Klenze, der Begründer der süddeutschen Neuklassizistenschule: Beide sind in jungen Jahren in Berlin unter dem persönlichen Einfluss Friedrich Gillys Baumeister geworden und haben in seinem Atelier die Grundlagen zu ihrem späteren Schaffen empfangen.



FR. GILLY, FASSADE DES HAUSES BREITESTR. 30 IN BERLIN

Friedrich Gilly wurde am 16. Februar 1772 zu Altdamm bei Stettin als Sohn des damaligen Landbaumeisters David Gilly geboren. Dieser vortreffliche, um die Landeskultur der preussischen Monarchie überaus verdiente Mann entstammte einer, um 1689 aus der Languedoc in Französisch-Buchholz eingewanderten Hugenottenfamilie. Er entwickelte als Landbaudirektor von Pommern und seit 1788 als Oberbaurat in Berlin eine bedeutende Thätigkeit im Wasserbau der östlichen Provinzen. Aber auch im Hochbau hat er Ausgezeichnetes geleistet.* Unermüdlich, trotz beständiger finanzieller und häuslicher Bedrängnis, hat er dem Lande und dem König, die den Seinen eine neue Heimat gegeben, seine Kraft gewidmet: eine echte Hugenottennatur, ernst und treu.

Zu seinen grössten Verdiensten ist zu zählen, dass er das Genie seines Sohnes Friedrich von Anfang an erkannt hat. Er selbst erteilte ihm den ersten Unterricht im Baufach, er erweckte in ihm die Liebe zum Handwerk; er war bis zuletzt um das Fortkommen des Sohnes in beispielloser Weise bemüht und mit dem frühen Tode dieses Kindes brach seine Lebenshoffnung zusammen.

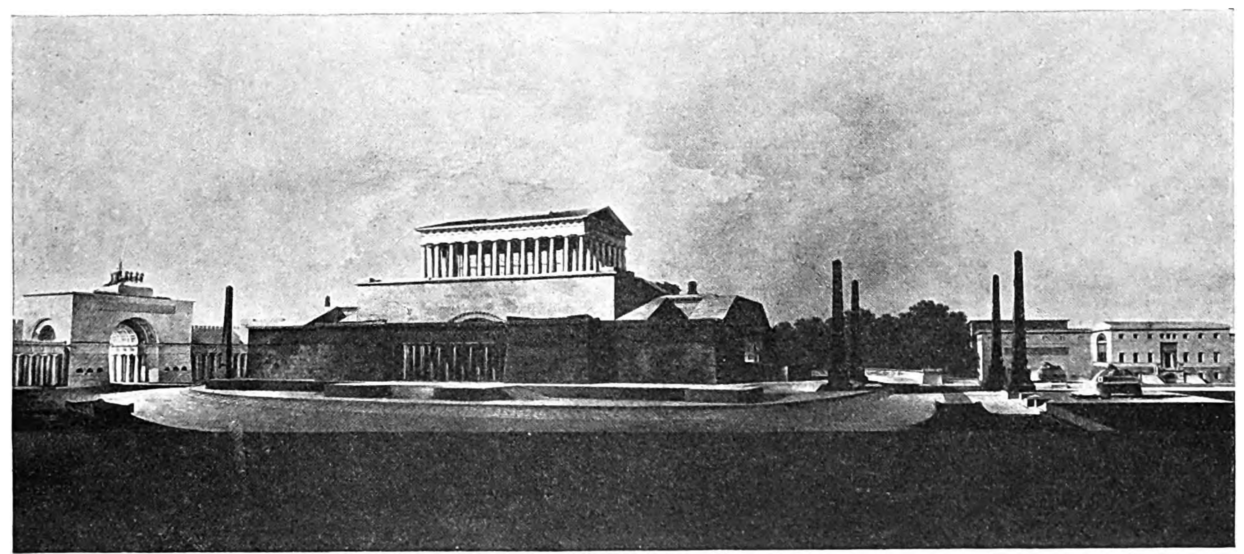
Friedrich empfing in Berlin seit dem Jahre 1788 den Unterricht der vortrefflichsten Baumeister der damaligen Zeit. Er arbeitete unter dem edlen Freiherrn von Erdmannsdorf aus Dessau, dem Bahnbrecher des klassizistischen Geschmackes in Norddeutschland. Dieser richtete damals die Zimmer Friedrich Wilhelms des Zweiten im Schloss ein. Er lernte dann unter Langhans, der seit 1787 im Auftrage Friedrich Wilhelms eine ganze Reihe von Gebäuden in Berlin, Charlottenburg und Potsdam schuf. Als Oberhofbauamtskondukteur studierte er zuletzt unter dem Oberhofbaurat Becherer, dem Leiter der architektonischen Klasse an der Akademie. Auf der Ausstellung der Akademie 1793 erhielt er für die Lösung der Preisaufgaben den Preis.

* Als Bauten des David Gilly sind zu nennen: Schloss und Gut Steinhövel, um 1790 für Hofmarschall von Massow; das Schloss, Gut und Dorf Paretz für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm von 1796—1800, Regierungsgebäude und Kadettenhaus in Kalisch, nach 1793, das Haus Machnow für Herrn von Haké (1803); das prächtige Viewegsche Haus in Braunschweig vor der Burg 18 (1801—4); wahrscheinlich das sog. Wrangelschloss in Steglitz für Kabinettsrat Beyme (1804); und das (nicht erhaltene) Gebäude der Eisengiesserei in Berlin (1804).

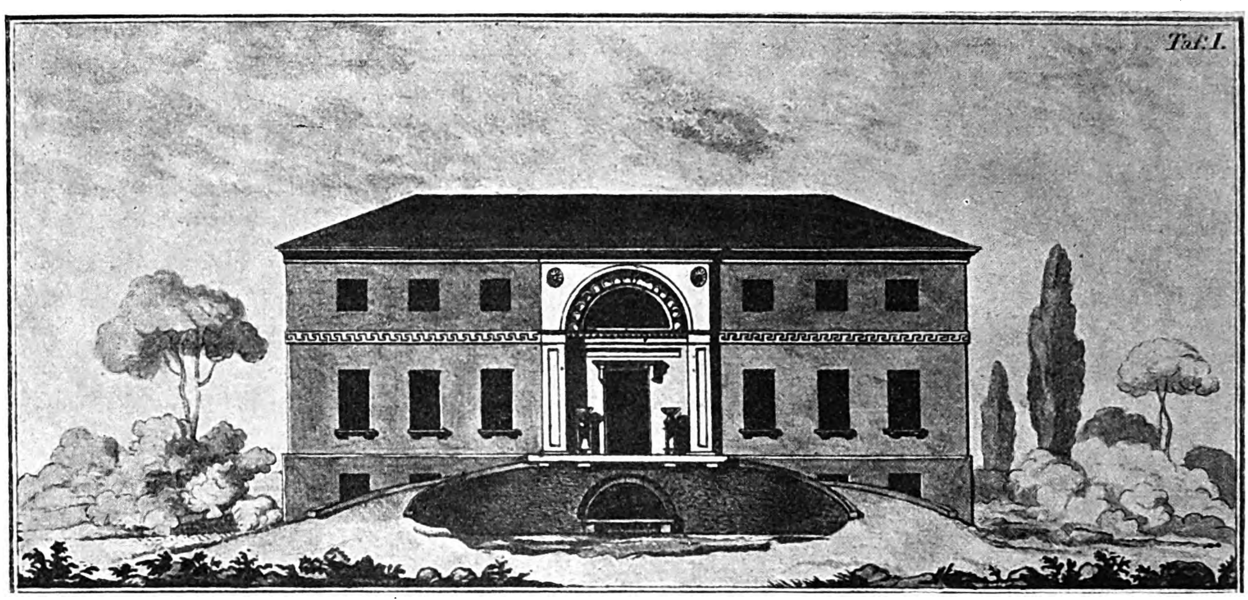
Ein prachtvoller Entwurf aus dem folgenden Jahre, ein Badehaus für eine Dame, zeigt den zweiundzwanzigjährigen Künstler voll entwickelt! Im gleichen Jahre, 1794, schuf er auf einer Reise durch Westpreussen zehn Aufnahmen der Marienburg. In der malerischen Auffassung der Gotik — ihres Wesens! — überragt Gilly alle neugotischen Architekten des 19. Jahrhunderts; erst ein Maler wie Monet kommt ihm darin nahe. Gilly steht hier über den Zeiten, wie Goethe in seinem Aufsatz über das Strassburger Münster. Die Blätter erregten auf der Akademieausstellung, 1795, die allgemeine Aufmerksamkeit. Friedrich Wilhelm der Zweite, der, ebenso wie sein Nachfolger, lebhaftes Interesse an der Entwickelung des Künstlers nahm, übertrug ihm 1794 bis 95 die Einrichtung der Wohnung für den Prinzen Louis im Schloss zu Schwedt und seit 1796 half Friedrich dem Vater bei der Einrichtung des Landschlosses Paretz für den Kronprinzen. Ein Teil der Dekorationen und Möbel ist seinen Entwürfen zuzuschreiben. Auf dem Hügel im Park wurde nach Gillys Plänen das 1899 abgebrochene gotische Rohrhaus erbaut. Auch in Steinhövel, dem Vorbild von Paretz, half Friedrich dem Vater; unter den zahlreichen Landschaftsaufnahmen Gillys ragen die fünf Gemälde in Steinhövel, Schloss und Park darstellend, hervor.

Die Ideen zu einem Denkmal für Friedrich den Grossen, dessen Ausführung nach dem Baseler Frieden (1795) wieder nahegerückt war, trieben Gilly zu einem eifrigen Studium der antiken Monumentalkunst. Vor allem studierte er auch zu diesem Zweck die Entwürfe der französischen Architekten der Revolutionszeit. Der Hauptentwurf für das Denkmal, das auf dem Leipziger Platz gedacht war, entstand nach einer Reihe von Vorstudien im März 1797, bei Gelegenheit der Denkmalkonkurrenz, die Friedrich Wilhelm der Zweite für die Architekten ausgeschrieben hatte. Gillys Entwurf übertrifft an Grösse der Idee alle übrigen Entwürfe, auch die, die Schinkel später für das Denkmal machte. Aller Augen richteten sich auf ihn. Der König ernannte ihn zum Oberhofbauinspektor und bewilligte ihm das Reisestipendium für Architektur. Gilly bereiste Frankreich, über ein Jahr hielt er sich in Paris auf und zeichnete mit wahrer Leidenschaft die Werke der Pariser Architekten und Kunsthandwerker. Er zeichnete in sein Skizzenbuch Porträts der Architekten Soufflot, des Leroi, Lagrange und des Malers David. Bellanger, den Erbauer des Landhauses Bagatelle, feiert er in einem meisterhaft geschriebenen Aufsatz als Erneuerer der guten Baukunst. Im Winter 1798, nach langen Irrfahrten, wieder in Berlin, beginnt er jetzt eine fieberhafte Wirksamkeit. Von Gillys Bauten dieser letzten Jahre seien hervorgehoben: die Meierei im Park zu Bellevue, das Grabmal der Gräfin von Maltzahn, der Tochter des Ministers von Hoym, im Park zu Dyhernfurt in Schlesien, die Villa des Geh. Bergrat Mölter im Tiergarten (abgerissen), das Haus Behrenstrasse Nr. 62 für den Fürsten Solms Baruth (abgerissen), das Geschäftshaus Breitestrasse 30 (abgerissen), sein eigenes Haus, Jägerstrasse 14 (abgerissen).* Gillys Fassadengestaltung ist für die

* Nach Mackowsky ist möglicherweise ein Pavillon im Park



FR. GILLY, ENTWURF FÜR EIN DENKMAL FRIEDRICHS DES GROSSEN, FÜR DEN LEIPZIGER PLATZ IN BERLIN

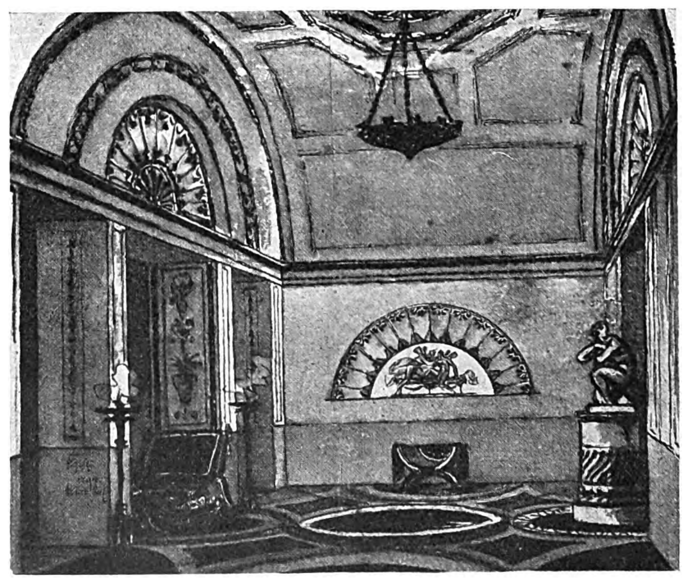


FR. GILLY, ENTWURF EINES LANDHAUSES*

Berliner Schule typisch geworden. Sein Einfluss auf die Zeitgenossen war bedeutend. Er hatte eine Privatgesellschaft junger Architekten ins Leben gerufen, die bei allen öffentlichen Bauunternehmen ideale Entwürfe einsandten. Hervorragend unter den Entwürfen dieser Art ist der von Gilly für das Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt, 1800. Auf dem Triumphbogen steht die Inschrift: „Dem Genius der Tonkunst: Gluck". Keine Musik ist dem Geiste dieser Architektur näher auch verwandt.

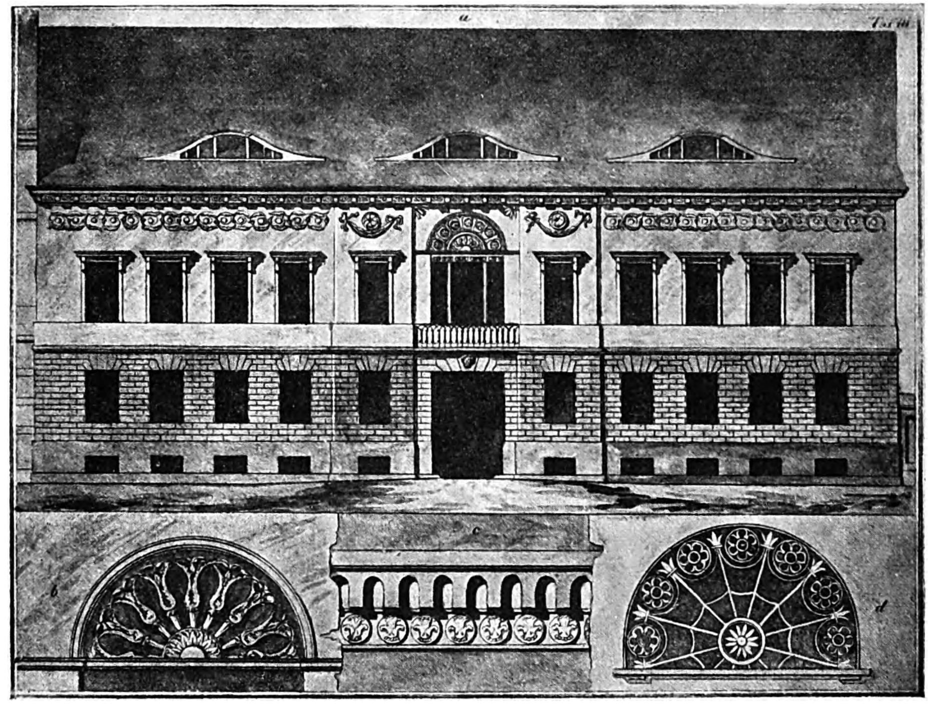
An der, am 16. Juni 1799 errichteten Bauakademie, deren Mitbegründer der Vater war, erhielt Gilly die Professur für Optik und Perspektive. Seine Vorlesungen von Oktober 1799 bis März 1800 fanden den grössten Anklang. Das kann uns nicht verwundern, wenn wir das Programm lesen: hier tritt eine das ganze künstlerische und technische Wesen der Architektur umfassende Denkweise zutage, wie sie nach Gilly vielleicht

zu Buchwald in Schlesien für den Grafen Reden im Jahre 1804 nach den Plänen des verstorbenen Gilly erbaut worden; darin ist eine Wiederholung der Schadowschen Gillybüste (in der Akademie) aufgestellt.



FR. GILLY, ENTWURF EINES BADEZIMMERS

kein deutscher Baumeister mit solcher Deutlichkeit empfunden hat. Die auf die Einheit des Betriebes gerichtete Sinnesart äussert sich auch in Gillys letzter Abhandlung: Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Baukunst in praktischer und wissenschaftlicher Hinsicht möglichst zu vereinigen (1799). Als Schriftsteller ist Gilly nicht weniger genial, wie als Baumeister. Auch auf den Geschmack der Handwerker wirkte er ein, er zeichnete für die von Eckartsteinsche Steingutfabrik; seine Möbel und Dekorationen wurden in Stichen dem edlen Genius Schinkels nahe zu treten, muss dies gesagt werden. Gilly starb am 3. August 1800, 28 Jahre alt, in Karlsbad an einem Brustfieber, das er sich infolge von Überarbeitung zugezogen hatte. „Indem ich den glücklichen Gewinn der wiederhergestellten Gesundheit sehnlich erwarte," schloss sein Urlaubsgesuch an die Bauakademie, „bin ich von dem Wunsche durchdrungen, den mir anvertrauten Geschäften künftig desto tätiger vorzustehen, wobei ich keine Mühe scheuen werde." In Karlsbad, auf dem Andreaskirchhof, wurde er begraben. Die

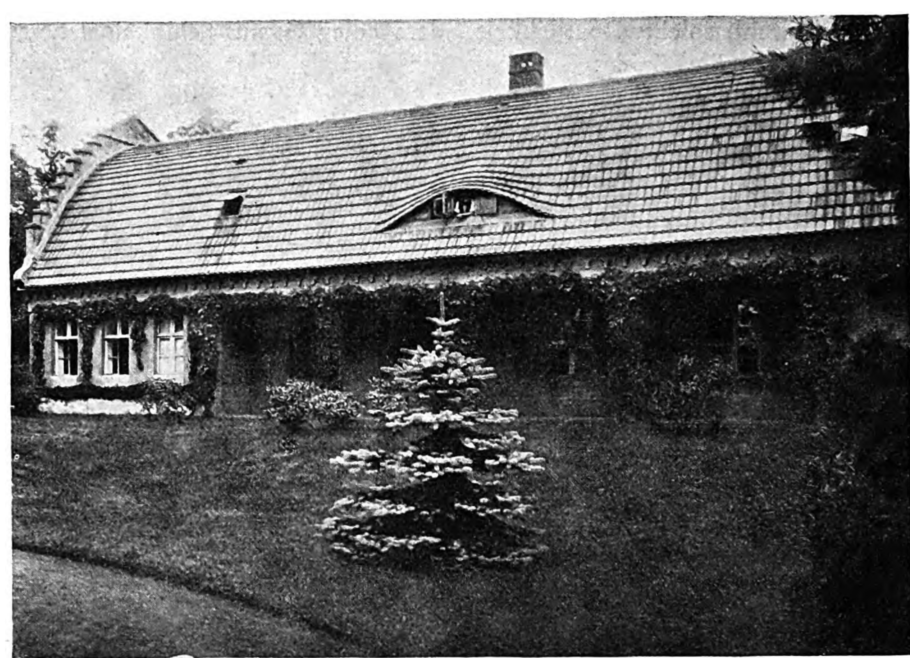


FR. GILLY, FASSADE DES HAUSES BEHRENSTRASSE 62, BERLIN

verbreitet. Wie sehr die Zeitgenossen seine eminente zeichnerische Begabung erkannten, geht allein daraus hervor, dass ihm die Aufsicht über den gesamten Zeichenunterricht an der Bauakademie übertragen wurde. Schadow, der nach Gillys Entwurf den Fries für die Münze ausführte, die Gentz 1800 erbaute, sagt mehrmals: „der junge Gilly zeigte schon frühe seine grossen Naturgaben. Er galt für das grösste Genie im Baufach. Der grosse Schinkel war sein Eleve, er ist als eine Naturwiederholung dieses seines Meisters zu betrachten." Doch ist der letzte Passus gewiss nur mit Einschränkung richtig. Denn Schinkel begann sein Schaffen nach 1815, in einer Epoche, wo das architektonische Gefühl bereits einen Bruch erlitten hatte und geschwächt war. Das stellt ihn als Künstler unter Gilly; ohne

Inschrift auf dem Grabstein verfasste sein Freund, der berühmte Schriftsteller Friedrich Gentz, der Bruder des Architekten. Sie lautet:

Hier ruht,
Vom Vaterlande und von zahlreichen
Freunden getrennt,
Ein Liebling des Himmels und der Menschen,
Ein Künstler der edelsten Art;
In welchem die Fülle des Genies
Mit der Reinigkeit des ächten Geschmacks
Und der inneren reizenden Harmonie
Einer schönen gebildeten Seele,
Die Kunst mit dem Leben sich innig verschlang
. . . . . . Friedrich Gilly
geboren d. 16ten Februar 1771 (2)
gestorben d. 3ten August 1800.



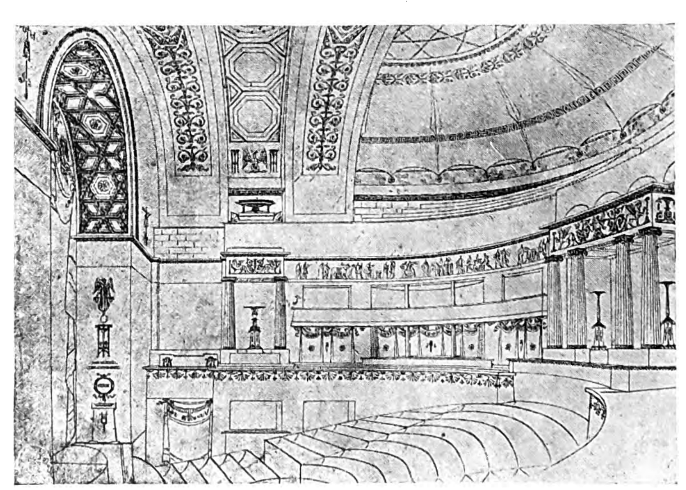
FR. GILLY, MEIEREI DES SCHLOSSES BELLEVUE, BERLIN

Die,
Denen sein Tod die Zierde ihres Lebens entriss,
Haben ihm hier in trostloser Ferne
Dies Denkmal ewiger Schmerzen
Und ewiger Liebe geweiht.

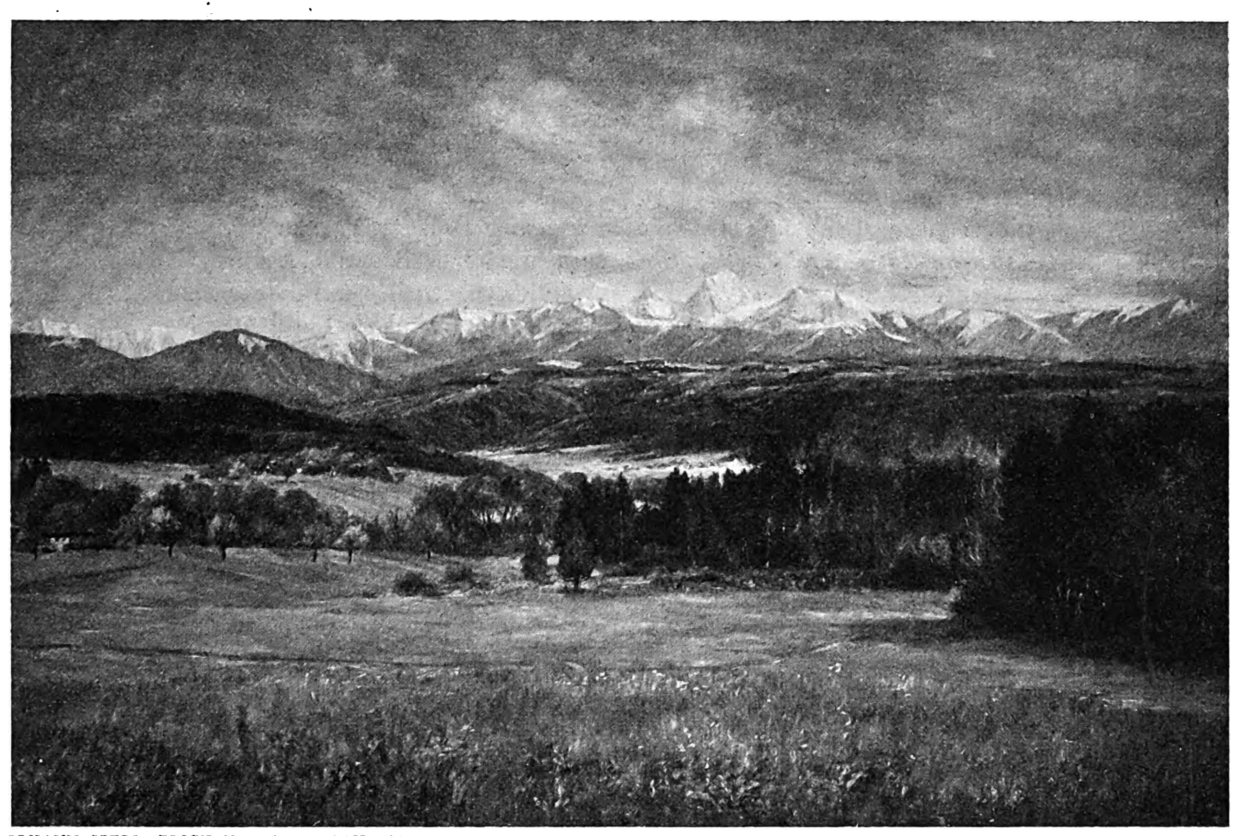
Wahrscheinlich wäre auch Gillys Kraft in den bald beginnenden traurigen Zeitläuften gebrochen worden, ebenso wie seine drei bedeutenden Freunde und Mitstrebenden ihre Leidenschaften und Hoffnungen verzehren mussten, da sie keine Gelegenheit zur Betätigung ihrer grossen Talente fanden: die Architekten Johann Heinrich Gentz, Louis Catel und Hans Christian Genelli.

„Für monumentale Werke grossen Stils hatte die damalige preussische Hauptstadt weder den Sinn noch die Mittel"; sagt Fontane. „So muss Gilly denn nach Dem beurteilt werden, was er gewollt."

Aber uns tröstet der Gedanke: dass so manche Ideen, die diese edle Seele in sich trug, nach hundert Jahren Wirklichkeit zu gewinnen scheinen!



FR. GILLY, ENTWURF FÜR EIN NATIONALTHEATER IN BERLIN

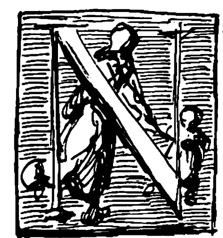


JOHANN SPERL, BLICK VON STAUDACH AUFS GEBIRGE — BES. G. PABST. STAUDACH

JOHANN SPERL

VON

JULIUS MAYR



Nach entbehrungsreicher Jugend hatte Johann Sperl endlich so viel erübrigt, dass er im Jahre 1865, in seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre, die Münchener Akademie besuchen konnte.

Zuerst in der Malklasse des Professors Anschütz, später in der sogenannten Meisterschule Rambergs war Sperl einer der eifrigsten und besten Schüler. Von der bombastischen Hohlheit der damals Führenden in der Münchener Kunst fühlte sich sein grundehrliches Wesen abgestossen; die ihm angeborene Künstlermitgift der heiligen Pietät gegen die Natur liess er sich durch keine Zeitanschauung rauben,

Schon bald nach seinem Eintritt in die Akademie war Sperl mit Wilhelm Leibl bekannt geworden. Gleiche Charaktereigenschaften und gleiche Kunstanschauungen waren es, die diese innige Freundschaft entstehen liessen. Leibl hatte zuerst mit seinem scharfen Blicke das gediegene Wesen des neuen Kameraden durchschaut. Sperl aber hatte rasch den Gewaltigen in der Kunst erkannt und der Glaube an dessen Mission war ihm damals schon uner-

schütterlich. Auf solcher Basis ward jenes Bündnis begründet, das 35 Jahre lang bis zum Tode Leibls andauerte, das vielleicht einzig dasteht in Künstlerkreisen, einzig wohl auch an Treue und Aufopferung.*

Etwa mit dem Jahre 1869 war Sperl Meister geworden. Er gehörte zwar noch der Akademie an, aber er malte selbständig Bilder. Der Einfluss der damaligen Münchener Schule, das vorwiegend Genrehafte, war unverkennbar. Das Sujet eines Bildes durfte dem Beschauer keine Rätsel aufgeben, es musste sofort als Erzählung vor ihm stehen und je breiter dieses Erzählen war, um so besser. So ganz konnte sich Sperl zu dieser Art nicht bequemen. Was damals unter seiner Hand entstand, waren freilich fast durchweg Figurenbilder. Aber sie hatten alle einfache menschliche Situationen zum Gegenstand, gingen nie ins roman- oder phrasenhaft Komponierte. Sie waren von jenem schlichten Geiste durchdrungen, der der Seele des Künstlers selbst zu eigen ist. Eines der grössten Bilder, die er zu jener Zeit fertigte, war ein Hochzeitszug. Sicherheit in der Zeichnung, absolute Beherrschung der Perspektive und ansprechende ruhige Farbe zeichneten dieses, sowie alle seine Bilder der damaligen Zeit aus. Der Künstler konnte sie zu guten Preisen verkaufen und fast alle gingen durch die Hand von Kunsthändlern nach Amerika. Freilich jene Tiefe der Malerei, jenes Substantielle und im Innersten Empfundene, das wir von einem Bilde höchsten Wertes fordern, war diesen Figuren nicht zu eigen. Aber der aufmerksame Beobachter musste etwas Anderes erkennen: auf jedem Bilde war die Umgebung nicht wie bei anderen Meistern als Zugabe behandelt, sondern sie erwies sich, was Empfindung und Technik anlangt, als das Hervortretende. Sei es ein Interieur, sei es freie Natur: immer sind Wand und Tisch, Licht des Fensters, Baum und Haag, Bach und Blume mit einer Liebe und Meisterschaft behandelt, die überrascht und entzückt.

Im Herbste 1875 trat Sperl aus der Rambergschule und damit aus der Akademie aus. Er hatte jetzt in München in der Schillerstrasse ein eigenes Atelier inne und malte dort mit dem ihm angeborenen Fleisse Bilder, wie sie der Kunstmarkt forderte.

Zwischendrein aber ging er häufig aufs Land, so z. B. nach dem in Künstlerkreisen damals so beliebten Polling bei Weilheim oder nach den jeweiligen Aufenthaltsorten seines Freundes Wilhelm Leibl. Insbesondere Schondorf am Ammersee, auch Schloss Holzen und später Berbling sahen ihn auf längere Zeit. Und an solchen Orten entstanden damals schon Landschaftsbilder von seiner Hand, die heute noch Perlen deutscher Kunst sind. Wer denkt hier nicht zunächst an jenes kleine, anspruchslose Bild eines Bauernhauses im Grünen, das, am Ammersee gemalt, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin sich befindet! Ein Bauernhaus, Wiese und Baum — dieser einfache Vorwurf tritt uns hier in einer Empfindung entgegen, die unser Innerstes bewegt und kaum sind wir imstande über der Poesie des Ganzen Einzelheiten zu geniessen. Und wie schön sind doch auch diese! Wiese und Baum, wie die Natur selbst, und Mauer und Dach erzählen uns von dem schlichten, harten Leben in und unter ihnen.

Solche Bilder fertigte Sperl mehrere in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, von der Zeit an, da er manchmal Wochen bei Leibl auf dem Lande zubrachte, und man erstaunt, dass sie die gleiche Vollendung zeigen, wie des Meisters Werke der jüngsten Jahre. Es ist, als ob aus ihnen die Freude aufjauchzte, die der Künstler darüber empfand, wieder einmal den Figurenbildern des Ateliers entronnen zu sein und der Natur Aug in Auge gegenüber zu stehen. Auch in Berbling Ende der siebziger und in Aibling anfangs der achtziger Jahre entstanden mehrere Landschaftsbilder, meist vom Augenblick erhascht und klein angelegt. Die Hauptarbeiten aber waren auch zu jener Zeit noch Bilder mit Figuren, die der Künstler in seinem Münchener oder in Leibls Aiblinger Atelier malte.

Aber freilich, dieser sich vorbereitende Übergang zur Landschaftsmalerei entfremdete den Künstler allmählich dem Markt, und bitteren Mangel, dessen Grösse niemand, auch Freund Leibl nicht, überblicken konnte, brachte jene Zeit dem damals schon Vierzigjährigen. Nach monatelangen harten Entbehrungen kam ihm endlich der Auftrag zu, ein Altarbild zu malen, das die heilige Katharina, kniend vor der auf Wolken thronenden Madonna, darstellen sollte. Das schöne Bild schmückt heute die Neckarsulmer Pfarrkirche.

Diese harten Entbehrungen in vorgeschrittenen Jahren hatten dem Künstler aber ein Magenleiden hinterlassen und hauptsächlich deshalb wählte er den nun folgenden Aufenthalt in Betzingen bei Reutlingen in Württemberg, das ihm empfohlen worden war. Was er dort schaffte, waren wieder

* s. Wilh. Leibl, sein Leben und sein Schaffen v. Julius Mayr.

hauptsächlich Figurenbilder, nur wenig Landschaftliches. Zumeist waren es Interieurs und einige Studien zu einem schwäbischen Hochzeitsbild in grösserem Format. Auch ein grosses Bild, das etwas später in Pinzberg in Franken entstand, ist hier zu erwähnen. Es stellt die Heimkehr eines Urlaubers vor, der auf altertümlicher, mit Giebelhäusern bestandener Dorfstrasse, an einen überdachten Brunnen



JOHANN SPERL, LANDSCHAFT MIT ALTER FRAU BEIM GRASSCHNITT IN AIBLING 1879 · BES. DR. A. VERMEIL, BADEN-BADEN

von Kameraden und Mädchen empfangen wird. Figuren wie Umgebung sind mit einer ausserordentlichen Frische und Treue gemalt; das Bild ist eines der schönsten Sperlschen Genrebilder.

Jedoch der Freund seines Lebens in Aibling, sowie die Kraft jener Landschaft an Inn und Mangfall zog ihn wieder an. In Berbling, wo er von 1878—81 den grössten Teil des Jahres bei Leibl zubrachte, entstanden mehrere Interieurs, sowie Landschaften mit Figuren. Mehr und mehr brach gerade in jener Zeit seine Vorliebe für die freie Natur sich Bahn, nahe war der Wendepunkt, der ihn dauernd der Landschaftsmalerei zuführen sollte. Vielleicht kann man ein paar Krautgartenbilder, die in der Folge von manch Anderem nachgeahmt wurden, als Übergang betrachten. In ihnen nehmen die Figuren allerdings noch einen breiteren Raum ein, aber die taufrische Farbe, die über diesen Flecklein liegt, ist in wunderbarer Feinheit wiedergegeben und die stille Frauenarbeit, die in der Bestellung eines solchen Gärtleins liegt, lässt sich wohltuend nachempfinden.

In dem alten Markte Kraiburg a. Inn, wohin Sperl nach kurzem Aufenthalt in Aibling übergesiedelt war, vollendete sich jener Übergang. Von jenem Jahre, von 1883, datiert der Landschafter Johann Sperl. Der Ort in seiner schönen Lage an dem hochuferigen, auenschönen Inn bot

eine Fülle von malerischen Einzelheiten, die den Künstler, der sich dort in heiterer Gesellschaft bewegte, zu eifrigstem Schaffen anregte. Einige wenige Figurenbilder entstanden dort noch. Das Meiste waren landschaftliche Motive, die in Bildern oder Studien zur Ausführung kamen. Es sind zumeist kleine Stücklein aus der Natur herausgenommen, im stillen Lauschen und tiefen Empfinden gewonnen; Feld und Wald, buschige Bäume, Blumen in Wiese und Rain, ährenreiche Halden und bescheidene Wohnungen der Menschen. Die Luft so lind und weich und die Unendlichkeit ahnen lassend. Nur selten ist eine Figur in jenen Motiven, die so innig erlebt, die in treuester Wahrheit wiedergegeben sind. Was Sperl später an Landschaften schuf, ist grösser noch und vertiefter in der Kunst; aber des Intimsten anheimelnder Charakter spricht mehr noch aus diesen kleinsten Stücklein Erdenschönheit, die in raschem Entschlusse der Begeisterung auf Leinwand oder Brett gebannt sind. Wie weit der Künstler schon damals vorgeschritten war, das zeigt ein Bildchen im Besitze des Verfassers, eine Schafherde und Schäfer im Schnee unter Bäumen darstellend, das einen Ton von fast Corotscher Feinheit aufweist.

Aibling und das Drängen Leibls zog ihn wieder an. In Leibls Atelier dortselbst konnte er nunmehr arbeiten und Erfolge, wenn auch bescheidene, gaben die Hoffnung, nun endlich einmal anerkannt zu werden. Nur ein einziges grösseres Figurenbild kam in jener Zeit noch von der Staffelei: ein Bauernmädchen mit Inntalerhut schmückt sich umgeben von Angehörigen zum sonntäglichen Kirchengang. Das Bild, von ansehnlicher Grösse, ist in Leibls kleinem Atelier gemalt und das Innere der Stube mit den Fensterchen und dem bäuerlichen Wandschmuck ist von bezaubender Schönheit. Aber auch die Figuren sind bemerkenswert. Entgegen der früheren Rundung und Weichheit Sperlscher Gestalten zeigen sie natürliche Ecken und Härte und haben damit an Wahrheit und Kraft gewonnen. Die Details der Kleidung, Schürze, Mieder und Hüte erscheinen gleichfalls mit grösserer Kraft wiedergegeben und nähern sich einer vollendeten Wiedergabe des Stofflichen. Im übrigen entstanden in damaliger Zeit kleinere und grössere Landschaftsbilder von hoher Schönheit, fast alle mit Figuren belebt. Erwähnenswert ist ein grösseres Bild, eine Bachidylle ohne jede Staffage. Der stille Winkel ist mit der Tiefe und Treue vollendeter Meisterschaft gemalt. Ein Lieblingsmotiv Sperls war die Laube an Leibls Atelier oder das kleine Gärtlein, die er selbst angelegt hatte und pflegte. Dort rankten sich Rosen und „Kapuziner“ hinan, dort glühte schwankender Mohn und ein Stücklein Himmel leuchtete durch die Bäume des nahen Baches. So entstanden mehrere Bilder, die voll erfrischender Kraft sind und die den Stempel traulichsten Friedens tragen. Ein hervorragend schönes Bild jener Zeit, vielleicht das schönste, ist gegenwärtig im Besitze des Herrn Dr. Vermeil in Baden-Baden, dessen kleine Sammlung Sperlscher Werke mit auserlesenstem Geschmacke gewählt ist. Es sind Mohnblumen, die sich wiegen und biegen, die in der lauen Luft wie Edelsteine leuchten. Ein nicht

JOHANN SPERL, SENNERIN — BES. L. FISCHER, FRANKFURT A. M.



JOHANN SPERL, KINDER MIT GÄNSEN — BES. DR. EICHELMANN, FRANKFURT A. M.

weniger schönes Bild, die Atelierlaube von Kapuzinerblumen umrankt, Mohn im Vordergrunde und zwei Bauernmädel im Gespräche, ist Eigentum des Verfassers.

Aber auch Bilder aus freiem Felde kamen von der Staffelei. Mit Vorliebe malte Sperl Moorlandschaften und heitere Ausblicke auf das Gebirge. Auch grössere Blumenstücke und Stillleben zeugen von seiner Meisterschaft in der Wiedergabe der Natur. Zwei ganz besonders schöne Stücke sind im Besitze des Verfassers, das eine ein irdener Krug mit Blumen und Gräsern ist tonig und voll wie ein alter Meister, das andere, Birkhahn, Wildente und Krammetsvogel, ist von berückender Schönheit in Zeichnung und Farbe. Hierher gehört auch ein Auerhahnjäger, eine einzelne Figur, mit Wettermantel, Gewehr und Hut, einen eben erlegten Auerhahn hochhaltend. Das Bild ist vielleicht das schönste Figurenbild Johann Sperls, der Jäger von beinahe Leiblscher Tiefe, der Hahn ein unübertroffenes Meisterstück an Frische und Glanz.

Allerdings: all diese Meisterwerke waren nicht

imstande, sich einen ausreichenden Markt zu erobern und nochmals klopfte des Mangels Gespenst an die Türe. Jedoch ward eine zweite Katastrophe glücklich abgewendet und der Stern des Künstlers wendete sich nun endlich entschieden nach aufwärts.

Wir sind nun bei dem Jahre 1892 angelangt, bei jenem Jahre, in dem Leibl das Bauernhaus in Kutterling mietete. Sperl, der seit einigen Jahren schon Wohnung und Atelier in München aufgegeben hatte, siedelte mit neuem Mute und hoffnungsfreudig zugleich mit dem Freunde dahin über. Sollte ihm ja doch eine ungeahnte Fülle schöner Motive dort zur Verfügung stehen. Und von dieser Zeit an haben wir den vollendeten Künstler Johann Sperl vor uns, wie er heute noch lebt und wie er heute noch — nunmehr auch in weiteren Kreisen anerkannt — die Kunstwelt mit seinen Werken erfreut.

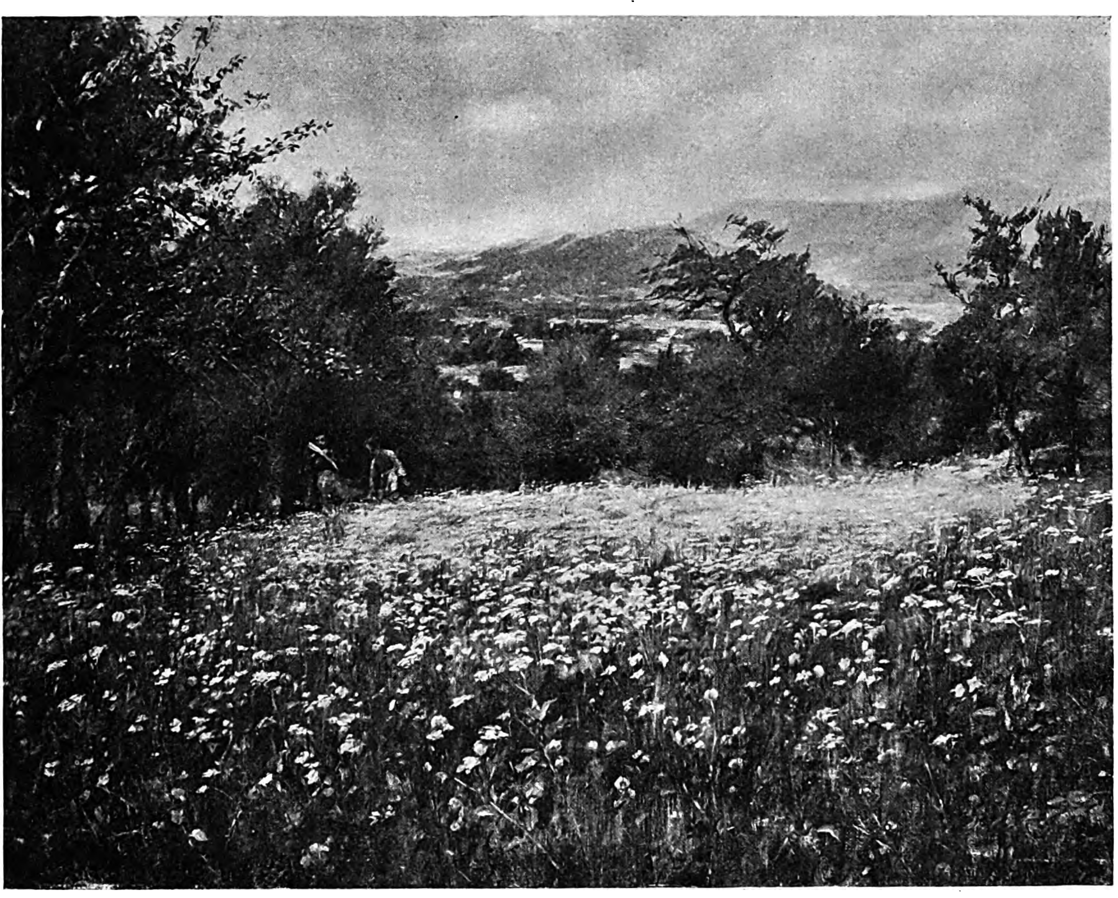


JOHANN SPERL, BLÜHENDER BAUM — BES. L. FISCHER, FRANKFURT A. M.

Um Sperls Werke zu charakterisieren, ist Gesuchtes nicht am Platze. Stummes Empfinden, das die Seele rührt, muss hier ein mühsam gefundenes Wort ersetzen. Was lässt sich vieles reden? Zwei Worte allein, in alle Tiefen nach ihrer Bedeutung zergliedert, reichen aus: Wahrheit und Schönheit. Betonen wir überdies noch die gesunde, ehrliche Technik, die stets geübte solide Primamalerei, die seine Bilder über Jahrhunderte hinaus frisch erhalten wird, so mag uns aus diesen kurzen Begriffen das Schaffen des Meisters erstehen. Und aus dem Verständnis seines Schaffens entwickelt sich auch das Verständnis von Sperls Bedeutung in der Kunst. Sie liegt so wie bei Hans Thoma in dem schroffen Bruche mit Atelierarbeit, in strenger Forderung von Naturwahrheit und von ehrlicher Technik bis ins Kleinste und damit in der Wiederbelebung der einzig wahren Landschaftsmalerei. Er hat mit mutvoller Seele diesem entsagungsreichen Reformatoren-Unternehmen sich hingegeben und bewundernd stehen wir vor dem Manne, der vor solcher Riesenarbeit trotz aller Schicksalsschläge nicht wankte und nicht wich.

Nach der Übersiedelung nach Kutterling hatte

Sperl mit den Figurenbildern abgeschlossen, denn ein paar kleinere Studien, die ihn nur der Farbe wegen reizten, sind nicht zu rechnen. Diese Studien sind freilich gerade durch ihre blühenden Farben wahre Kabinetstücke. Eines, im Besitze des Verfassers, zeigt ein paar Kinder vor der Türe, im Innenraum des Hauses aber eine Frau über das Herdfeuer sich beugend. Die „Blume des Feuers" wie Homer sagt, leuchtet in wunderbarem Glanze tritt, ja dass oft mehr Gestalten als gut in der Landschaft stehen. Aber allmählich ist dieses Zuviel verschwunden und hat geklärter Einfachheit Platz gemacht. Auch ist auf den Werken dieses Abschnittes der Luft ein breiterer Spielraum gelassen und Ton und Farbe zu einer Feinheit gediehen, die den Künstler einem Daubigny gleichstellt. Und während früher des Künstlers Devise gelautet zu haben schien „man kann in der Landschaftsmalerei



JOHANN SRERL, BLÜHENDE WIESE — BES. L. FISCHER, FRANKFURT A. M.

und wirft ein glühendes Farbenspiel auf die Gestalt der Frau. Eine andere derartige Studie zeigt ein graziöses Mädchen in mexikanischem Kostüm, übergossen von harmonisch erklingendem Farbenzauber. Erwähnenswert sind auch ein paar grössere Jagdbilder, worin den Figuren ein grösserer Spielraum gelassen ist, die aber Feld und Wald und Ferne in intimster Ausführung wiedergeben.

Ausserdem aber entstanden in Kutterling nur Landschaftsbilder. Wohl ist es unverkennbar, dass in manchen Bildern noch die Staffage stark hervor- nicht klein genug sein", wagt er sich jetzt auch an grössere Bilder mit weiter Fernsicht.

Und das in einer Weise, die sichere, vollendete Meisterschaft bekundet. Die bedeutendsten Bilder solcher Art sind die „blumige Wiese," im Besitz des Herrn Bankier Heinemann in Berlin, Feld und Obstgarten in Kutterling, im Besitze des Herrn Dr. Dietrich in Goldenbaum und Fernsicht von Staudach, im Besitz des Herrn Gutsbesitzers Pabst ebendort. Bei den beiden ersten stellt sich die Nähe als Hauptsache dar. Die blumige Wiese, ein kaum irgendwo wieder zu findendes Stück

Natur, ist voll Farbenpracht und Lebendigkeit und mit unnachahmlicher Einzelarbeit und Subtilität gefertigt. Eine Riesenausdauer, wie sie nur höchste Naturliebe hervorbringt, ist in ihr dokumentiert. Und in der Ferne leuchtet die blaue Bergreihe herein, das Hochgebirge mit seinen Vorstufen, belebt von Schlössern und Kirchen und Höfen und ein Sommerhimmel, da und dort von geballten Wolken durchzogen, flutet darüber. Kein Bild Sperls ist lachender und beglückender als dieses, mehr geeignet, Frohsinn selbst in einen düsteren Winkel zu zaubern. Vielleicht höher noch an Empfindung steht das an zweiter Stelle erwähnte Bild, das nicht solche Farbenpracht trägt. Wie hier das Sonnenlicht sich über das braune Moor mit den stillen Waldflecken und Lachen ergiesst, wie das Licht durch das Geäste der Bäume sich stiehlt, wie Feld und Wiese im satten Grün stehen, reif dem Schnitter und wie die Ferne sich in sanfter Bläue wellt, den Ton der Landschaft milde beeinflussend, das ist von herzerquickender Wahrheit und Schönheit. Bei dem dritten der Bilder aber, der Aussicht von Staudach (Nähe Aiblings) ist geradezu ein Problem gelöst und zwar in einer Weise, wie es nur von höchster künstlerischer Erfahrung und Gediegenheit gelöst werden kann. Wo man sonst panoramatische Landschaften sieht, da ist die Ferne, eben das Panorama, vordringlich behandelt und Näheres und Nahes flüchtig und andeutungsweise gegeben. Wenig von Kunst, aber viel von der Frage, ob hier in der Behandlung des Nahen „geistreiche" Absicht oder Unvermögen vorliegt. Anders bei Sperls Bild. Die glänzende schneebedeckte Kette des Wendelsteingebirges zeigt sich in einer Schärfe und Genauigkeit der Formen, überdacht von dem leichtbewölkten Firmament und getaucht in den zarten Ton der Ferne, wie es einfach an schönen Frühlingstagen bei dieser stundenweiten Entfernung in der Natur nicht anders ist. Nichts ist aufdringlich, nichts posiert, kein Jota ist der Forderung, ein Aussichtsbild herzustellen, konzedirt. Und dann rückt's näher und näher, der Irschenberg mit Kirche und Höfen und seinen reichen Wäldern schimmert noch in bedeutenderer Entfernung in bläulicher Farbe, näher herunter aber im Mangfalltal bei Vagen wird es schon leicht grün und wieder aufwärts zu dem mit unglaublichem Verständnis ausgesuchten Standpunkt des Künstlers, da ruht Feld und Wald in dem satten Grün und in dem kräftigen Ton der Nähe. Es ist ein Spielen mit Farbe und Ton, im



JOHANN SPERL, AN DER KIRCHE (BERBLING) 1879/80 — BES. DR. A. VERMEIL, BADEN-BADEN



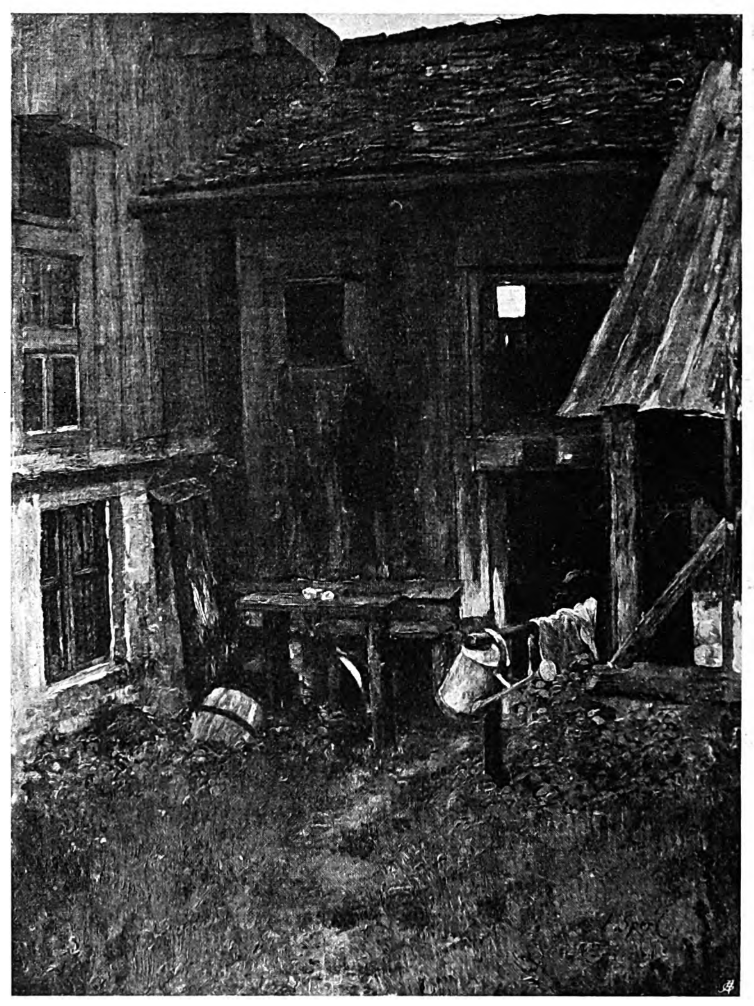
JOHANN SPERL, SCHMÜCKUNG ZUM FEST — BES. GALERIE ARNOLD, DRESDEN

ganzen ein spielendes Beherrschen der Naturwahrheit, wie es meisterhafter nicht mehr gedacht werden kann.

Die meisten Arbeiten der Kutterlinger Zeit aber sind kleinere Bilder von intimem Reize. Obstgärten mit Häusern, ein stiller Waldbach, ein verborgener Fleck im Hain, Felder zwischen Büschen gelegen, all das zumeist mit der Aussicht auf nahe Mittelgebirge geben die Motive. Die Staffagen, die solche Bilder beleben, sind aus dem Dorfleben genommen, wie es sich zufällig ergibt und könnte man all diese Bilder und Bildchen zusammenstellen, so würden sie wohl eine Jahresübersicht über Leben und Treiben in dem Bergnestlein geben. Der heisse Sommer wie der strenge Winter, milde Frühlings- und Herbsttage finden sich auf die Leinwand gebannt. Mehrere dieser Bilder besitzen die Herren Dr. Eichelmann und Ludwig Fischer in Frankfurt a. M. Ganz besonders schön sind Sperls Winterbilder mit dem meisterhaft gemalten Schnee und den kahlen Bäumen, deren Wiedergabe die tiefe Beobachtungsgabe und redliche Treue des Künstlers bewundern lässt. Wenn über solch ein Bild der feine Ton der Winterluft in zartestem Blau zieht, wenn auf dem Schnee im Obstgarten spärliche Sonnenflecke liegen oder das Moos an den Bäumen im Sonnengolde leicht erglüht, wenn Gemäuer und Gebälk der Bauernhäuser freundliche Wärme ahnen lassen, Holzschlitten mit stämmigen Männern und schwergeschirrten Rossen vom Bergwald kommen und Kinder die kleinen „Gamseln“ nachziehend, am Dorfweg schreiten, so ist das mehr als ein Bild, es ist des winterlichen Dörfleins ganzes Leben.

Von besonders hervorragender Schönheit aber sind des Meisters Herbst- und Frühlingsbilder. Ein

stiller Waldwinkel mit Ausblick auf Moor und Ebene, ein paar Bäume, dichtes Gestrüpp darunter, ein paar weidende Geisen und hütende Kinder. Klein genug ist solch ein Motiv. Aber wie kommt seine Wiedergabe dem Leben nahe! Da ist des Herbstes spärliches Gras zu erkennen, da fangen die Blätter eben an fahl zu werden, da huscht ein letztes Lächeln der Sonne über den dichten Busch, dessen Verästelung schon fast bis ins Kleinste zu erkennen ist, und Feld und Moor sind farbloser, brauner geworden, während trübere Wolken sich am Himmel ballen. Es ist wie der erste Krankheitstag der Natur, die sterben will. Und anders wieder im Frühling! Kein Laub noch, aber schwellende Knospen, nur an feuchten Stellen ergrünende Wiesen, die fast violette Scholle, über die der erste Pflug zieht, die blauen Berge noch mit einzelnen Schneeflecken, hier und dort eine Anemone oder Primel, aber freier Himmel und freundliche Sonne — so erwacht die Natur. Und erst der Blütenzeiten Glück! Nirgends ist es schöner als in jener obstreichen Gegend am Fuss der rauhen Berge. Man möchte durch die blütenschweren Gärten schreiten, den nestbauenden Vögeln nach, man möchte jubeln mit den Kindern, die Blumen suchend, das schwellende Gras durchirren, während Sonnenglast die Luft durchzittert.



JOHANN SPERL, BAUERNHAUS

Das ist Naturbeschreibung möchte man sagen. Ja, aber Naturbeschreibung, wie sie direkt Sperlschen Bildern entnommen wurde, jenen Kunstwerken, die der Natur so nahe kommen, als es dem Menschen nur irgendwie gegönnt ist. Man stelle sich selbst offnen Herzens und freien Auges des Meisters Werken gegenüber. Man fühle das unendliche Frühlingsglück, wie es aus jenem Bilde mit den blühenden Bäumen in der Nationalgalerie



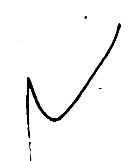
JOHANN SPERL, BAUERNMÄDCHEN MIT BLUMEN — BES. DR. EICHELMANN, FRANKFURT A. M.

spricht, man lasse die Winterbilder auf sich wirken, in denen das stille Hoffen der Natur webt, man betrachte jenes Herbstbild von unerreichter Intimität, das Herr Pabst in Staudach besitzt, oder fühle sich beglückt im Anblick eines lachenden Frühsommertages, wie ihn ein Aquarell im Besitze des Verfassers darstellt. Selbst die seichte Wasserfarbe genügt dem Künstler, die Tiefe seines Empfindens voll zum Ausdrucke zu bringen. All diese Werke sind ein aus wärmster Brust strömendes Lied der Heimat.

Noch sind die mit Wilhelm Leibl gemeinschaftlich geschaffenen Werke zu erwähnen. Es sind das Landschaftsbilder — im ganzen neun —, bei denen Sperl die Landschaft, Leibl die Figuren wiedergab. Sie sind wie von Einer Hand und wäre es nicht die ureigene Meisterschaft, so wäre es sicher des Künstlers Ehrfurcht vor Leibls Grösse gewesen, die gerade diese Landschaften in höchster Vollendung erstehen liess. Sie sind nicht nur Meisterwerke der Malerei, sie sind mehr: ein ewiges Dokument inniger Künstlerfreundschaft. Und es ist kein Zufall, dass in der vielleicht künstlerisch vollendetsten Landschaft, die aus Sperls Hand kam, das beste Selbstporträt steht, das Wilhelm Leibl je geschaffen. Es ist das der „Birkhahnjäger“, zurzeit in Wien befindlich.

Noch ist die Gemeinde, die Johann Sperl in seiner Bedeutung erkannt hat, von verhältnismässig bescheidener Zahl. Die Nationalgalerie in Berlin schreitet auch hier wieder ehrenvoll an der Spitze und fünf von des Künstlers besten Werken befinden sich dort. Galerien der engeren Heimat wissen noch nichts von dem Meister.

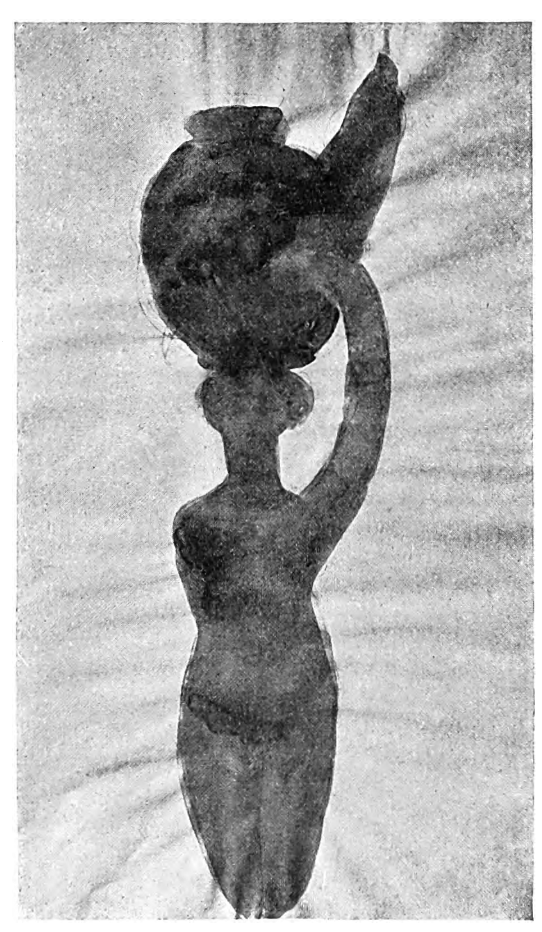
Aber auch hier „wird kommen der Tag“. Und hinsinken werden dann die Hoheiten prunkvoller Ateliers, in denen die jetzigen „Meisterwerke“ der Landschaftsmalerei entstehen. Man wird erkennen, dass der kleine Sperl ein Grosser war im Reiche der Kunst, der das Echte gesehen und geschaffen hat, der aus eigener Kraft Meister geworden, der gekämpft hat und gelitten für die Wahrheit. Unbelastet von Orden und Titeln wird dereinst sein Andenken in schöner Schlichtheit fortleben als das Andenken eines Mannes, der, seinem Freunde Wilhelm Leibl gleich, nichts Geringeres ist, als ein Wiederhersteller inniger und echter deutscher Kunst.



RODINS ZEICHNUNGEN

VON

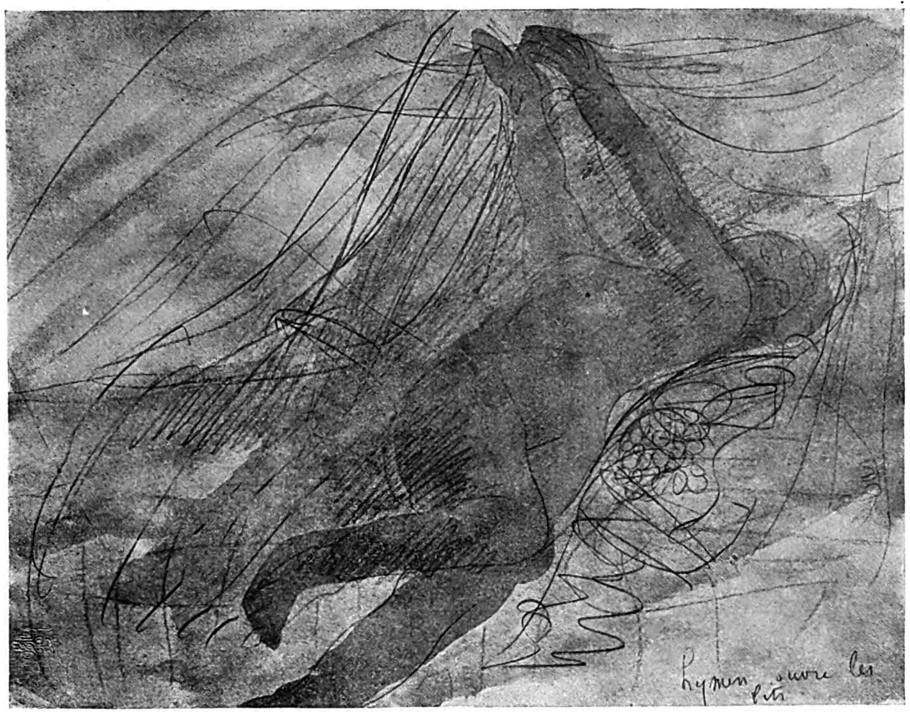
OTTO GRAUTOFF



AUGUSTE RODIN, VASE ANTIQUE

Dem Bildhauer Rodin ist, nach einem Menschenalter des Wartens, Anerkennung geworden; der Zeichner Rodin findet noch heute mehr Spott als Verehrung. Wenn man sich aber einmal entschliessen wird, das Lebenswerk dieses Genies zusammenzustellen, so wird aus seinem Zeichnungswerk vielleicht am unmittelbarsten die Art und die Entwickelung des Naturereignisses, das Auguste Rodin heisst, herausgelesen werden können. Und noch mehr. Fünfzig Jahre französischer Kunstentwickelung spiegeln sich in diesem graphischen Werk. In den frühesten Zeichnungen aus des Meisters Jugend erkennen wir die solide Tradition der Pariser Akademie. Auf der starken und festen Basis, die er in der Zeichenschule gewann und die er im Studium der Antiken des Louvre ausbaute, errichtete er das Werk seiner Persönlichkeit. In den siebziger Jahren gewann er unter den Impressionisten Freunde. Er stand mit Bewunderung vor Corots Zartheit und vor Courbets männlicher Kraft, er liebte Rousseau und verehrte Daubigny. Um diese Zeit hat Rodin Landschaften gezeichnet und gemalt, die am besten vielleicht malerischen Arbeiten Falguières zu vergleichen sind. Aber das Landschaftern war ihm doch nur Nebenbeschäftigung, nur ein Ausdruck seiner alles umfassenden Liebe zur Natur. Pinsel und Pastellstift legte er bald wieder beiseite und griff zur Feder, zum Bleistift und zur Radiernadel. Erst in seiner letzten Periode hat er die rasch hingeworfenen Bleistiftzeichnungen wieder mit Aquarell farben getönt.

Das Wesentliche in Rodins Empfindungswelt ist heidnische Sinnlichkeit, die sich, unbeschwert von Gesetzen



AUGUSTE RODIN, L'AMOUR OUVRE LES LITS

und Vorurteilen, frei entfaltet hat. „La sensibilité de chacun c'est son génie", hat Baudelaire einmal gesagt. Rodins Empfinden ist stark und ungebrochen und er hat den Mut, der Stimme seines Innern zu lauschen. Sein Intellekt ist so konzentrierend und wachsam, dass er jede Nuance des Empfindens zu erlauschen vermag. Alles aber, was man gut sieht, zeichnet sich klar. Weil Rodin ein so reiner und ungeteilter Instinktmensch ist, erleben wir das seltene Schauspiel, ihn immer höher hinaufwachsen zu sehen, trotzdem er heute schon dem siebenzigsten Jahre nahe ist. Später werden es Alle zugeben, dass er gerade in seinen Zeichnungen zehn Jahre der Kunstentwickelung vorausgenommen hat. Was wäre Matisse ohne ihn! Dieselbe Frische, dieselbe reine und freie Atmosphäre, dieselbe Kühnheit, die wir in Matisses Kunst lieben (es ist hier nicht der Ort auch von Matisses Mängeln zu sprechen), grüssen aus den Zeichnungen Rodins der letzten Jahre.

Die ersten Zeichnungen, in denen Rodins Sensibilität sich zu lebendigem Ausdruck durchrang, entsprechen etwa den beiden Ansichten der mediceischen Venus von Michelangelo im Mussée Condé zu Chantilly und sind den Aktstudien zur Schlacht bei Cascina in der Albertina zu vergleichen. Dann wurde sein Stil straffer und konzentrierter. Sofern man das Zeichnungswerk Michelangelos mit dem Rodins vergleicht, fühlt man leicht die Seelenverwandtschaft dieser beiden glühenden Geister. Aber der Nachgeborene macht sich keiner Wiederholungen schuldig. Es ist wie eine Wiederkunft. Rodin durcheilt Michelangelos Entwickelung, knüpft an Probleme an, die schon ihn bewegten, sucht sie aufs neue zu lösen, müht sich, über sie hinauszuwachsen. Mit demselben Rechte, wie uns einige der Blätter das Andenken des Florentiners erwecken, denken wir vor Anderen an Rembrandt. Die kranke Frau im Münchner Kupferstichkabinet erscheint wie eine Parallele zu Rodin. Dieselbe Art zu sehen, und in grossen, saftigen Linien das Gesehene wirksam darzustellen, dieselbe ökonomische Verteilung von Schwarz und Weiss. Für Rodins letzte Periode ist Géricault dann der Vorläufer gewesen. Was Géricault in einigen Zeichnungen seiner letzten Jahre andeutete, das hat Rodin, über ihn hinauswachsend, erfüllt. Während er sich in den ersten fünfzig Jahren seines Lebens in das Werk der freiesten und tiefsten Geister versenkte und es sich zu eigen machte, sich auf ihre Schultern stellte und gewissermassen die ganze moderne Kunst seit ihrer Befreiung aus starren Dogmen zu einer neuen Stileinheit zusammenfasste, schwingt er sich in seiner letzten Periode über alles Frühere hinaus.

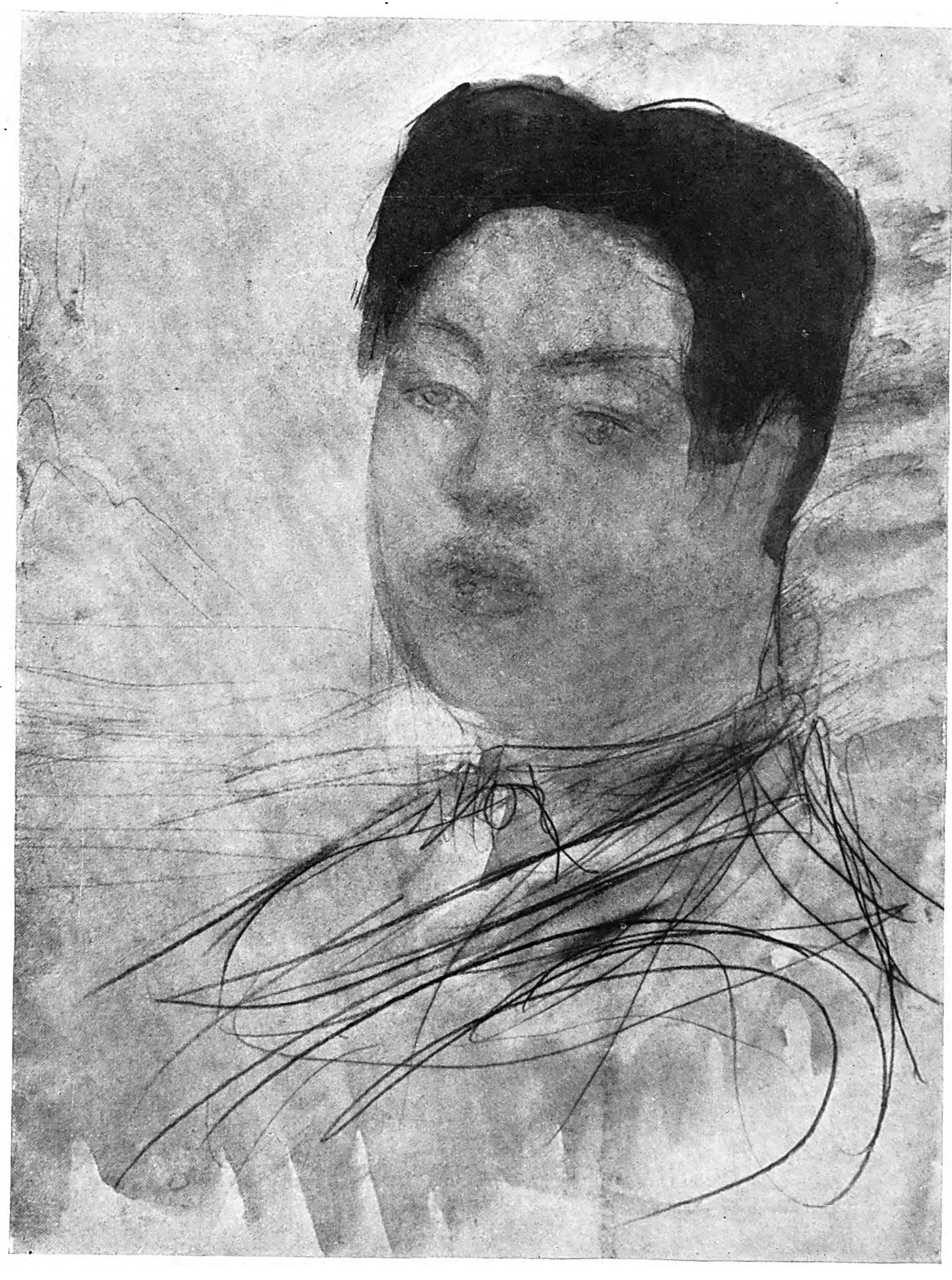
Ein seltsames fremdartiges Erlebniss gab dem Sechziger noch einmal neue Wachstumskraft. Im Jahre 1904 besuchte der König von Kambodscha

mit seinen Tänzerinnen Frankreich. Wir Deutschen sprechen bewundernd von der Beredsamkeit der Gesten und Gebärden romanischer Völker. Doch diese müssen stümperhaft sein im Vergleich zu der Beredsamkeit der Gesten und Gebärden der Kambodschaner. Die primitive Einfachheit und Klarheit, die Deutlichkeit darin müssen Rodin zum Erlebniss



AUGUSTE RODIN, CAMBODGIENNE

geworden sein. Die Kambodschaner sprechen eine Sprache, die nur ein paar Dutzend Europäer verstehen, und doch hat Rodin, dem ihre Lautsprache natürlich fremd blieb, Art und Wesen dieser fremdartigen Menschen bis in die letzten Tiefen begriffen. Die vielen hundert Zeichnungen, die er von den Tänzerinnen, von Kambodschanern, von Remi, Sisowath, Ramayana entwarf, sind nicht nur Porträts, sondern auch Eindrücke, in denen er uns einerseits die Lebendigkeit und die reiche Farbenpracht, ihres fremden, orientalischen Geschmacks, ihre biegsame und freie Grazie schildert und in denen er anderseits Bemerkungen über ihr Seelenleben gibt. Auch in diesen uns so fernen und fremden Menschen leben dieselben Gefühle und Empfindungen wie in uns guten Europäern. Und wir begreifen so die ewige Einheit der Seelenwelt. Jene aber stehen in ihrer instinktiven Kultur der Natur näher, sind urwüchsiger und unmittelbarer als wir Hellsichtigen und Intellektuellen. Die leicht angetuschten Handzeichnungen aus den letzten drei Jahren, die sich unmittelbar an die Zeichnungen der Kambodschaner Tänzerinnen anschliessen, gehören zu dem Schönsten, Natürlichsten, Einfachsten, zum Bedeutendsten, was Rodin überhaupt geschaffen hat. Die Erkenntnis des Orients eröffnete Rembrandt und Delacroix, er öffnete vielen grossen Künstlern eine neue Welt, steigerte ihre Kraft und hob sie zu ihrer höchsten Höhe. Auch Rodin wurde durch die Kenntnis des Orients unendlich bereichert und lernte gewissermassen durch die Brille des Orients die Antike neu sehen. In seinen letzten Handzeichnungen leben die grossen und reinen Linien der Antike und die bewegte und lohende Beredsamkeit des Orients. Auf eine so einfache und schlichte Form hat noch kein Europäer die orientalische Welt zurückgeführt. Die meisten Zeichnungen sind mit Bleistift rasch aufs Papier geworfen und leicht rot, gelb und blau angetuscht. Auf eine wunderbare Art erreicht Rodin in ihnen prachtvolle Plastizität der Formen; durch eine rätselhafte Pinselführung weiss er oft in den



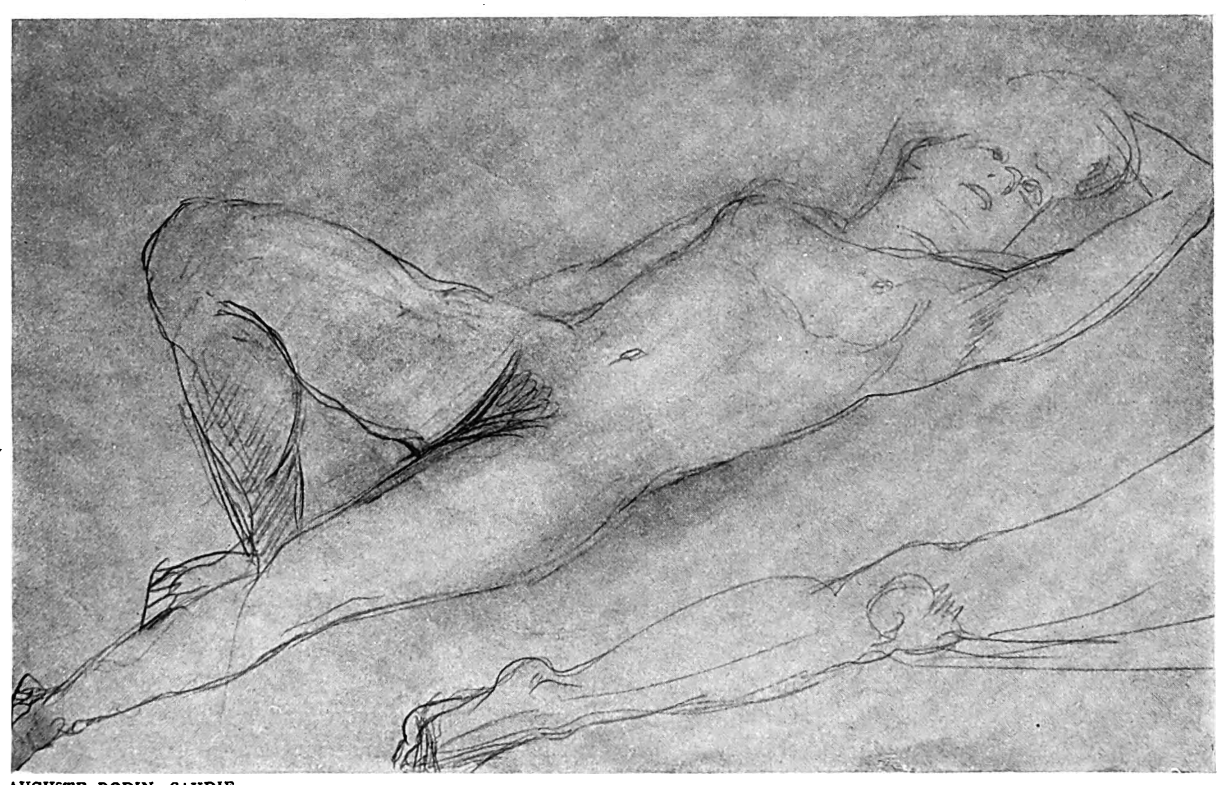
AUGUSTE RODIN, SISOWATH



AUGUSTE RODIN, BILDNIS

angetuschten Flächen Licht- und Schattenwirkung hervorzuheben, sodass die Form in ihrer ganzen Schönheit und Vollendung vor unserem Auge lebendig wird. Die Gesprächigkeit der Gesten ist in diesen kurzen Notizen wundervoll ausgedrückt. Absichtlich, wie in seinen Ton- und Wachsstudien, sind auch hier die Körper überschlank. Die Glieder, die Hände und Füsse übergross gebildet. Der Hauptaccent ist auf das Bewegungsmotiv, auf die Stellung der Glieder in den Gelenken, auf die Stellung der Glieder zum Torso gelegt. Die Natur ist übertrieben und stilisiert zum Zweck einer Verstärkung des Ausdrucks.

Rodin glaubt nie den akademischen Dogmen; er glaubt seinem Auge, seinem Empfinden und vertraut seiner Hand. Er ist kühn und sucht der Menschheit neue Schönheiten zu entdecken. Darum bewegt sich sein Lebenswerk bis in sein Alter hinein wie das aller wahrhaft grossen Künstler in aufsteigender Linie. O. Gr.



AUGUSTE RODIN, STUDIE

*Unter den Zeichnungen, die ich kannte (oder zu kennen meinte: denn wie neu sind sie jedesmal, oder: wie neu ist man von Fall zu Fall vor ihnen) entdeckte ich verstreut etwa fünfzehn Blätter aus späterer Zeit. Sie entstanden vor etwa einem Jahr, da Rodin dem Tänzerinnenstaat des Königs von Kambodscha nachreiste, und enthalten nun in der seltsamsten Festhaltung das Unfassbarste: den Tanz. Die zur Essenz gewordene Tanz-Gebärde uralter rhythmischer Kulturen, die, mit seinen auf die Nüance, auf das entscheidende Nichts, das zwei Wendungen verbindet, eingestellten Mitteln zu ergreifen, Rodin schon damals so sehr verlangte, als (1900) die javanesischen Mädchen in Paris gezeigt wurden. Zu sehr beschäftigt mit seiner mühsamen Austellung an der Place de l'Alma, musste er jene Modelle versäumen; aber man fühlt nun den ganzen Ausbruch lang zurückgehaltener Bereitschaft in dem raschen Griff und Wiedergriff, mit dem er sich sechs Jahre später des erstaunlichen Gegenstandes bemächtigt. Mit einer Sicherheit, die, nachlässig scheinbar, alles durcheinanderwirft, um das Eine zu fassen, holt er aus dem Knäuel der Bewegung den Fadenanfang heraus, der alles erklärt. Er hat Zeit, vom Eintritt immer neuer Momente unverwirrt, zu erkennen, wie die langen schlanken Arme, aus einem Stück gleichsam, durch den buddharun-

* Wir lassen noch die Stelle eines schönen Briefes folgen, den Rainer Maria Rilke uns schrieb, als eine Sammlung Rodinscher Zeichnungen vor einiger Zeit in Paris ausgestellt war. D. Red.



AUGUSTE RODIN, STUDIE

den Torso durchgezogen sind und, indem er ihren Bewegungen nachgeht, findet er, völlig naiv, die Hände und sieht, dass sie, die an den Gelenken auftreten wie Akteure und aufstehn, die eigentlichen Tänzer sind, für deren Gleichgewicht und Freiheit jede Bewegung der Hüften und der Füsse geschieht. Und in ihnen ergreift er nun glücklich, mit leidenschaftlicher Präzision, den zurückgezogenen kondensierten Tanz. Wie immer unterwirft sich auch diesmal Alles der Notwendigkeit seines Zugreifens, bis zum Zufall hinauf und hinunter, der ihn einige dieser Figurinen auf ein mumienbraunes Papier zeichnen heisst, das, aufgezogen, vielfache kleine Falten ergiebt, deren Bewegung leichthin und von ferne an die Ornamentik orientalischer Schriften erinnert. Auf diesem oder etwas hellerem Grund ist dann die Hauptgebärde mit deckendem, emailigen Rosaweiss durchgezogen, feierlich wie ein Initial und begleitet von jenem landschaftlich weichen Blau oder dem fast duftenden Heliotrop, das man aus persischen Miniaturen kennt. Auch die sagenhaften offenen Roths kommen vor, vorbeigerissen vom Wirbel einer Drehung, weil sie vererbt und weitergegeben worden sind und weil auch jene Tänzerinnen sie trugen; und die durchsichtigen unreifen Baumgrüns: errathen im Augenblick des inständigen Anschauens und blindlings mit dem primitivsten Gelingen hingetuscht.

Herbarium-Blätter, möchte man sagen, wenn man so von einem zum anderen geht. Blumen sind da aufbewahrt worden und haben, bei vorsichtigem Vertrocknen, ihre unwillkürliche Gebärde zu einer endgültigen Intensität zusammengezogen, die ihr ganzes Gewesensein wie in einem Zeichen enthält. --

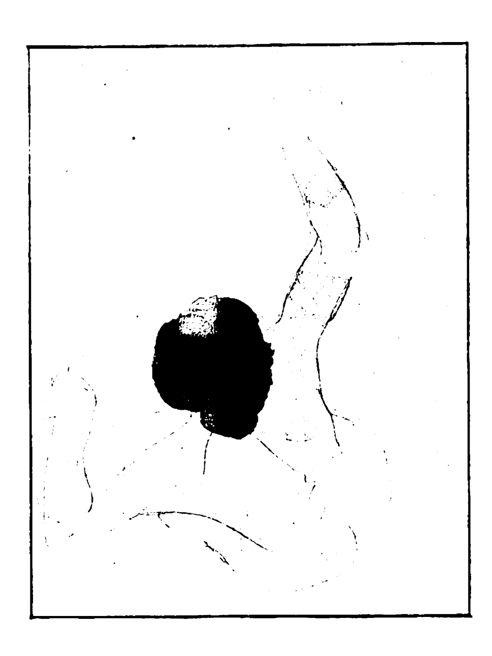
Rainer Maria Rilke.

Auch einige Aussprüche Rodins fügen wir noch hinzu, die das Wesen dieser seltsam schönen Zeichnungen zu erhellen geeignet sind und die Camille Mauclaire in seinem von R. Adler sorgsam ins Deutsche übersetzten Buch über Rodin* mitgeteilt hat:

„Was ist der leitende Gedanke meiner Arbeiten und was liebt man an ihnen? Es ist der Angelpunkt der Kunst selbst: das Gleichgewicht, das heisst das Gegenspiel der Körpermasse, das die Bewegung hervorruft. Das ist der springende Punkt in der Kunst, mag es auch Jenen nicht passen, die die Kunst als etwas von der „brutalen Wirklichkeit" Verschiedenes auffassen. Mit der Kunst ist es wie mit der Liebe. Für Viele ist sie ein Traum, ein Geschehnis der Seele, ein Palast, ein Duft, ein Schmuck. Aber nichts von alledem ist das Richtige. Das Wesentliche in der Liebe ist die Vereinigung. Alles andere ist Detail, entzückend, hinreissend, aber Detail. Ebenso geht es in der Kunst. Komme Einer und rühme mir meine Symbolik, meine Kraft des Ausdrucks: ich weiss, das einzig Wichtige sind die Flächen. Respektiert die Flächen, gebt sie von allen Seiten richtig wieder, die Bewegung kommt, verschiebt die Massen und schafft ein neues Gleichwicht. Der menschliche Körper ist wie ein schreitender Tempel; so wie der Tempel hat er einen Mittelpunkt, um den herum sich die Körpervolumen verteilen und ordnen. Hat man das begriffen, so weiss man alles. Es ist einfach, aber sehen muss man's. Der Akademismus will es nicht sehen. Anstatt sich darüber Rechenschaft zu geben, dass darin der Schlüssel meiner Methode liegt, nennen mich die Leute einen Poeten. . . . Man sagt, dass meine Skulptur die eines Exaltiertrn ist. Ich leugne nicht, dass viel Gewaltsames in ihr enthalten ist, aber diese Überspannung kommt nicht aus mir, sie ist vielmehr in der Natur selbst, wenn diese in Bewegung ist. Das Werk Gottes ist seiner Natur nach übertrieben, ich bin nichts als wahr. Mein Temperament ist auch nicht überhitzt, sondern gelassen; ich bin auch kein Träumer, sondern ein Mathematiker, und wenn meine Arbeit gut ist, so ist sie es darum, weil sie geometrisch ist . . . . Wenn man der Natur folgt, findet man alles . . . Es handelt sich nicht darum „Neues" zu erschaffen; „erschaffen, erfinden" sind überflüssige Worte. Die Erleuchtung kommt nur Jenem, der mit Auge und Verstand wahrnimmt. In dem, was uns umgibt, ist alles enthalten. Alles ist in der Natur gegeben, es ist eine ewige, ununterbrochene Bewegung in ihr. Ein weiblicher Körper, ein Berg, ein Pferd sind in der Konzeption ein und dasselbe und nach den gleichen Prinzipien aufgebaut".

Den oft geführten Vergleich Rodins mit Michel Angelo beleuchtet eine Bemerkung nach der ersten italienischen Reise: „Ich hatte in Rom etwas gesucht, was man allerorten findet: den latenten Heroismus jeder natürlichen Bewegung." Und von des grossen Künstlers Verantwortlichkeitsgefühl zeugt der schöne Ausspruch: „Ein Künstler hat eine Ehre zu bewahren, wie eine Frau".

* Prag, Verlag von B. Koci.





CHRONIK

ZUM MÜNCHENER BILDERFÄLSCHERPROZESS

VON

KARL VOLL

Länger als ein Jahr hat die Voruntersuchung und länger als zwei Wochen hat die Hauptverhandlung gegen die „Bilderfälscher" gedauert. Dieses Wort machte an sich schon Stimmung, und all die Details des Prozesses trugen noch wesentlich dazu bei, dass das sogenannte allgemeine Interesse wieder einmal recht lebhaft angeregt wurde. Es war auch zum Gruseln. Wer Bilder kauft und wer sie verkauft, war hier in gleichem Grad übel dran. Dem Einen konnte angesichts der so viel besprochenen Fälschungen die Furcht vor dem ihm drohenden Betruge kommen, und dem Anderen die Furcht, dass man nun ihm nichts mehr abkaufen würde, wenigstens solange er in München den Kunsthandel ausübt. Und selbst wer sich um Kunst sonst noch so wenig kümmert und sich sorgfältig hütet einen Thaler für Kunstwerke auszugeben, las mit Interesse — er allerdings auch mit Vergnügen —, dass nun ein ganzes Nest von „Bilderfälschern" ausgehoben war. Mancher las auch mit noch grösserem Vergnügen, dass so viel schönes Geld in unechten Bildern angelegt war. Weil endlich die Menschheit lieber von Unglücksfällen spricht als von erfreulichen Ereignissen, so wurde der Fall recht breit und lang erörtert.

All der Lärm war grundlos. Ich glaube nie in meinem Leben so enttäuscht worden zu sein als in dieser allzuberühmten Angelegenheit; denn um ehrlich zu sein, mich hatte es auch ein wenig gegruselt und als die Bilder uns Sachverständigen zur Begutachtung vorgelegt wurden, da glaubte ich auch, dass ein schwerer Fall gegeben und manche harte Nuss zu knacken sei: aber es kam ganz anders, als nach den Zeitungsberichten zu erwarten war.

Die Fälschungen, die hier vorlagen, haben sämtlich oder wenigstens fast alle mit der gefährlichen Fälscherindustrie, wie man sie sonst kennt, gar nichts zu tun. Objektiv beurteilt gehören sie nur in das Gebiet der Urkundenfälschung und greifen, mit nur wenigen Ausnahmen, nicht in das Gebiet der Kunst über. Die Vorstellungen, die man sich über die dem Münchener Prozess zugrunde liegenden Gegenstände und Vorgänge macht, und beeinflusst von der Erinnerung an berühmte Begebenheiten, wie die Erwerbung

der Tiara des Saitaphernes. Dort sind tüchtige Kenner und wohl auch Künstler durch die Arbeit eines noch lebenden Goldschmiedes getäuscht worden, und wenn diese Arbeit für ein scharfes Auge auch von Anbeginn sich als wenig feine Imitation erwiesen hat, so war sie doch gut genug, um andere, im allgemeinen nicht minder scharfe und nur ausnahmsweise in diesem einen Fall geblendete Augen zu betören. Es giebt auch Fälschungen, die völlig die künstlerischen Qualitäten der Originalarbeiten haben und sich hauptsächlich nur in dem Moment der Patina und Abnutzung von den Originalen unterscheiden, z. B. die galvanoplastischen Wiederholungen der edlen sizilianischen Münzen oder die heute gemachten Abdrücke von alten Holzschnittstöcken. Solcher Fälle gibt es heutzutage eine nur allzugrosse Anzahl. Es ist für die Sammler alter Kunstgegenstände, besonders von Antiquitäten, hierin eine schlimme, sehr gefürchtete Gefahr gegeben; aber mit dieser technisch vortrefflich geschulten, mitunter wissenschaftlich und künstletisch ganz achtenswerten Fälscherindustrie hat nun die Münchener Affäre nicht das mindeste gemein.

Die im Gerichtssaal aufgestellte Galerie der beschlagnahmten Gemälde und Zeichnungen — rund 200 an der Zahl — bot einen wahrhaft erschreckenden und beschämenden Anblick. Von ganz wenigen Stücken abgesehen, waren die meisten Gegenstände Sudeleien und Kritzeleien, die weit jenseits der Grenze von gut und böse liegen. Man muss nur das Milieu in Erwägung ziehen, aus dem sie hervorgegangen sind und von dem aus sie im Handel vertrieben wurden: Zuhälter, Dirnen, „Masseusen", verkrachte Studenten, beschäftigungslose Ausgeher, arbeitsunlustige Handwerksgesellen waren die Personen dieses Dramas, soweit die Herstellung der Fälschungen in Betracht kommt. Kein Künstler von noch so wenig Schule und noch so schlechtem Namen hat sich daran beteiligt; und auch kein Geldmann von nur einigermassen festem Besitz stand hinter ihnen. Was unter solchen Umständen bei der völligen Unwissenheit und Talentlosigkeit dieser Personen entstehen konnte, lässt sich allenfalls begreifen, aber vorstellen lässt es sich nicht. Das muss man gesehen haben. Wenn man nun diese „Bilder" gesehen hat, dann wird man allerdings entsetzt sein und zwar weniger noch über die Wertlosigkeit der Objekte als darüber, dass sie Käufer fanden, dass sie Käufer in angesehenen Sammlern fanden, dass manche und von ihnen gerade die allerschlechtesten auch von Kennern und Künstlern anerkannt wurden, die einen guten Ruf haben.*

Es war nicht alles gleichmässig schlecht: auch hier gab es Qualitätsunterschiede. Das Übelste waren die Schöpfungen der edlen Gesellschaft selbst.: rohe Anstreicherarbeiten, die noch nicht einmal als Kopien einen, wenn auch noch so geringen Wert hatten. Dann kamen die Entdeckungen, die die Leute auf den grossen Jahrmärkten in München und Paris, oder bei den Vorstadttrödlern machten. Auch diese Bilder waren unter dem niedrigsten Niveau, obschon sie schon etwas höher standen als die selbst geschaffene Produktion. Dann kamen die Erwerbungen, die bei jungen Akademikern



J. SPERL, MÄDCHEN IM GRÜNEN — BES.: L. FISCHER, FRANKFURT A. M.

gemacht wurden: meistens mehr unbesorgte als frisch empfundene Skizzen, aber immerhin schon in die Nähe des Bezirks der Kunst reichend, und endlich einige, aber ganz wenige Arbeiten von einer gewissen Ansehnlichkeit und gefälligen Haltung.

Diese Gegenstände trugen alle die oft sehr gut nachgeahmte Signatur eines angesehenen Künstlers: Böcklin. Leibl, Menzel, Corot, Lenbach und Spitzweg wurden am meisten missbraucht; daneben kamen aber noch viele andere Namen vor.

Auf Grund der Signaturen wurden dann die traurigen

* Die im vorigen Heft von „Kunst und Künstler" reproduzierten falschen Leibls sind wahre Meisterwerke gegenüber diesen Fälschungen.

Elaborate verkauft und zwar mitunter um recht hohe Summen. Der höchste Preis war 18000 Mark für ein schwer bestimmbares Bild, das möglicherweise von einem unbekannten Maler aus der Mitte des 19. Jahrhunderts herrührt und das als Menzel verkauft wurde. 3000 bis 6000 Mark wurden gar nicht so selten erlöst: so wurde ein schreckliches Bild um mehrere Tausend von einem Sohne Böcklins als ein echtes Werk seines Vaters Arnold erworben. Meistens aber kosteten die Bilder nur einige hundert Mark, und es war sogar möglich, eine zwei Fuss breite bezeichnete Skizze von „Böcklin“ um 75 Mark zu erwerben.

Der letzte Fall giebt eine Lösung des Rätsels. Die Fälschungen waren doch meistens zu schlecht in Qualität, um Zugang in den grossen und reellen Kunsthandel zu finden. So gelangten sie fast alle in eine kleine Kunsthandlung, deren Besitzer heute vor 18 Jahren Dienstmann in München gewesen war und sich dann emporgearbeitet hatte. Dieser nahm die jämmerlichen Falsifikate an, und zu ihm gingen dann die Sammler, die gern einen Leibl, Menzel oder Böcklin haben, aber nicht das Geld ausgeben wollten, das heute ein auch nur bescheidenes Werk dieser Künstler kostet.

Solche Sammler folgten einem Trugschluss. Da nämlich soviel davon geredet wird, dass an den Werken dieser Künstler grosse Summen verdient worden sind, so möchten sie auch gern noch einen recht billigen Leibl, Böcklin usw., der dann mit vielen hundert Prozent Gewinn verkauft werden soll; aber das giebt's heute kaum mehr, ausser in besonderen Glücksfällen, die dem Gewinn des grossen Looses gleichkommen. Wer heute das gute Geschäft machen will, das seinerzeit die Käufer von Böcklin machten, der muss auch das Gleiche thun wie jene Glücklichen: er muss sein Geld an Werke wagen, deren Urheber zur Zeit noch nicht hochberühmt und allgemein begehrt sind. Aber dazu haben die erwähnten „Sammler“ nicht den Mut; denn sie glauben nicht die nötige Sicherheit des Geschmacks und Urteils zu haben; sie werden sich auch kaum in dieser bescheidenen Selbstbeurteilung täuschen.

Die Anzahl dieser Sammler ist Legion. Sie sind das Publikum, für das die Münchener Fälscher gearbeitet haben, und es ist ihnen nur geschehen, was ihnen gebührt. Sie wollten billig kaufen und wurden nach dem Grundsatz bedient: billig, aber schlecht. Den Schaden haben sie jetzt und für den Spott brauchen sie wahrhaftig nicht sorgen.

Der Fall hat noch eine zweite Seite: nicht nur solche Glücksjäger wurden getäuscht, sondern auch — allerdings sehr selten — ernsthaftere, sogar wirklich ernsthafte Männer. Wie das möglich war, entzieht sich meiner Beurteilung; denn es kamen nicht nur solche Täuschungen in den wenigen Fällen vor, wo man ihnen leicht zum Opfer fallen konnte, sondern auch ganz wertlose Dilettantenbilder niederster Qualität wurden für Arbeiten von Leibl, Lenbach usw. gehalten und zwar eben von ernsthaften Leuten; freilich erkannten diese ihren Irrtum allemal recht schnell, aber sie waren nun einmal getäuscht worden.

Dieser Umstand wurde benutzt, sowohl von Seite der meisten Sachverständigen wie auch der Verteidiger, um den ganzen bedauerlichen Prozess und die ihm zu Grunde liegenden Vorgänge als ein schlimmes Zeichen der Zeit zu erklären. Man wies darauf hin, dass die Privatsammler gar kein Verständnis besitzen, dass heutzutage nicht mehr Qualitätsbilder, sondern nur grosse Namen gesammelt würden und dass die Signatur eines anerkannten Meisters genüge, um dem abscheulichsten Schund zur Anerkennung zu verhelfen. Es fehlte nicht viel, so wäre die ganze Schuld an dem groben Unfug, den einige Fälscher und Kunsthändler hier getrieben haben, den ††† Privatsammlern zugeschoben worden.

Das scheint mir nun eine arge Beugung der Wahrheit zu sein. Zunächst mussten doch erst die Fälschungen gemacht, dann mussten sie vom Kunsthandel lanciert worden sein, und dann erst konnten sie die Käufer anlocken. Machen wir die Gegenprobe: welche und wieviele Kunsthandlungen nahmen die Fälschungen auf? Nicht eine einzige der grossen Firmen hat auch nur ein Stück davon erworben. Einige kleine Handlungen, deren Ruf ohnehin nicht ganz einwandsfrei war, nahmen diese Fälschungen auf, und besonders war es der vielgenannte ehemalige Dienstmann, Totengräber, Theaterdiener und spätere Kunsthändler Windhager, der jedes noch so jämmerliche Falsifikat erwarb. Wenn das saubere Kleeblatt, das die Bilder bei den Trödlern kaufte, sie signierte und mitunter auf grosse Meister taufte, zu einer der bekannten Firmen kam, so wurden sie nicht nur abgewiesen, sondern sogleich der Polizei übergeben.

Es haben weder der reelle Kunsthandel noch die guten Privatsammler etwas mit dem Prozess zu thun, und insofern ist dieses auch kein Zeichen der Zeit. Geschwindelt wird stets, sobald die Menschheit sammelt und kauft. Als die alten Römer griechische Statuen und Gemälde sammelten, kamen sofort industrielle Köpfe diesem Bedürfnis mit Kopien entgegen; als das Mittelalter Reliquien sammelte, entstand der bekannte Riesenschwindel; und als endlich einmal nach vielen Jahrhunderten in Deutschland um 1800 wieder der rationelle Bau von edlen Weinen gepflegt wurde, kamen die betrüblichen Weinfälschungen, die jetzt eine wahre Landplage geworden sind. So ist aus dem Prozess gar nichts weiter zu schliessen, als dass die Gauner und die Dummen nicht alle werden. Das ist aber eine bekannte Thatsache, die keines weiteren Beweises bedurfte.

Nur in einer Hinsicht ist der Prozess ein Zeichen der Zeit: aber ein sehr erfreuliches. Es war ein grosser Apparat von Sachverständigen aufgeboten worden, um die Bilder auf ihren Wert oder vielmehr Unwert zu beurteilen und diese Männer, die aus sehr verschiedenen Kreisen stammten, haben sich mit höchst erfreulicher

Einmütigkeit fast ausnahmslos immer im gleichen Sinn ausgesprochen. Dazu kommt, dass der Schwindel sehr rasch entdeckt und unschädlich gemacht wurde. Wenn wir also auch nach wie vor mit der Gefahr der reich blühenden Fälscherindustrie rechnen müssen, so sind wir doch heute so weit, dass die ganz plumpen und minderwertigen Falsifikate nur noch auf eine sehr bescheidene Anzahl von Abnehmern rechnen können und dass sie sehr schnell entdeckt werden. Das ist immerhin tröstlich. K. V.

✻

Wie wenig tief die modernen Werte unserer neuen Baukunst schon gedrungen sind, zeigt die Thatsache, dass eben jetzt in der Bellevuestrasse, hart neben Schmitzens im allgemeinen guter „Rheingold"-Fassade, ein Hotel gebaut werden konnte, dessen Fassadenkunst an die ärgsten Stucklügen der Gründerjahre erinnert, und dass dieses abscheulich protzige Ungetüm, das den Neu-Berlinern den Begriff der „Vornehmheit" repräsentieren soll, in den Tageszeitungen der Reichshauptstadt als eine bewundernswürdige Leistung unserer Bauindustrie noch gepriesen wurde. K. S.

✻

Simmel über Rodin. In diesem sehr tief führende Vortrag im „Verein für Kunst" gab Simmels denkerische Künstlerschaft vom Wesen der Plastik und ihrer Geschichte die bedeutendsten Perspektiven. Als zentrales Problem zunächst der Ausdruck des Seelischen in jenem Körperlichen, das als Gegensatz alles Seelischen gegeben ist, und das zum Ausdruck der Seele zu zwingen, die Gotik alle Formen dehnte und inbrünstig über alle ihre Maasse zerrte. Bis schliesslich ein erster Ausgleich in Donatello kommt, dessen Gestalten schon ihre Seele in ihrem körperlichen Sein tragen. Bewegung: dies ist der Träger und das Zeichen der Seele, und die Gewalt Michelangelos ist, die Vollkommenheit des Körpers in der Vollkommenheit der Bewegtheit gegeben zu haben. Nur dass Michelangelos Weg vom primär gegebenen, griechisch gesehenen Körper zur Bewegtheit geht, und darum sind seine Gestalten tragisch und nehmen die Last seiner Leidenschaft auf sich wie ein Schicksal. In Rodin ist jenes Gleichgewicht nach der Seite der Bewegtheit verschoben. Rodin kommt von der Bewegung zum Körper wie Michelangelo vom Körper zur Bewegung. In seinen Skulpturen hat der Körper gleichsam den Ausdruck des Gesichts übernommen. Jenes Steckenbleiben im Stein, das Michelangelos Figuren oft als tragische Unvollkommenheit in ein Materielles herabzuziehen scheint, ist bei Rodin gewollt, und es ist nur Gerechtigkeit, wenn der vollkommenste Ausdruck unserer Seele sich hier mit einem Raffinement bezahlt machen muss. W. F.

✻

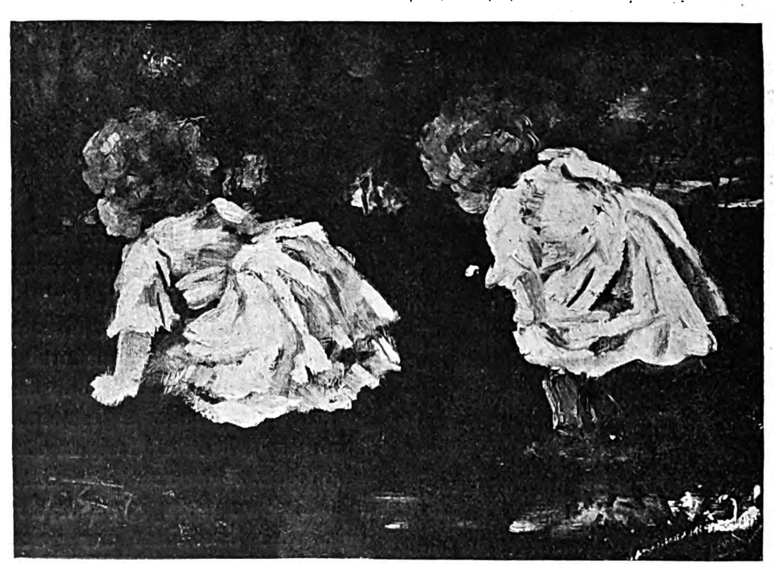
Die Galerie Georges Petit in Paris veranstaltete am 30. November eine Auktion der Sammlung des verstorbenen Fabrikanten und Kunstsammlers Henri Say, die einen Zulauf hatte, wie er seit den Auktionen der Sammlung Humbert und der Sammlung Cronier nicht mehr zu verzeichnen gewesen ist. Seit dem Verkauf jener beiden Sammlungen war die Sammlung Henri Say eine der bedeutendsten und wertvollsten, wenn sie auch nur wenige Nummern zählte. Das Gesamtergebnis der Auktion belief sich auf 1294970 Francs. Wir heben besonders hervor: Canaletto, Venedig (33 × 51) 16000 Fr. (erworben von Henri Say für 12000 Fr.); Decamps, Der Jäger im Moor (51 × 39) 22000 Fr. (erzielte auf der Auktion Khalil Bey – 1868 – 8000 Fr.); Fromentin. Der Übergang über die Furt, ein vorbeiziehendes Nomadenvolk, 62000 Fr., erworben von Boussod, Valladen et Cie. (gefordert wurden 100000 Fr.); Greuze, Loncchentin 60000 Fr. (gefordert wurden 50000 Fr.); Hubert-Robert, Sankt Peter in Rom, 60000 Fr., erworben von Graf Grammont. Lancret, Das ländliche Fest, 280000 Fr., erworben von dem Londoner Kunsthändler Agnew (gefordert wurden 200000 Fr. Das Bild erzielte in der Auktion Tabourin, 1898, 63000 Fr., Henri Say kaufte es für 112000 Fr.); Pater, Galante Unterhaltung, 95000 Fr. (gefordert wurden 50000 Fr.). Der Sammler Achille Fould erwarb das Bild; Guillaume van de Velde, Die „holländische Flotte", von Müller in Amsterdam für 25500 Fr. erworben (gefordert wurden 20000 Fr.). Alle Tapisserien gingen in den Besitz französischer Sammler und Kunsthändler über: La Tête enchantée et Don Quichotte chez les filles de l'Hotellerie 81000 Fr.; Tapisserie von Beauvais nach Boucher, Rückkehr der Jagd, 77000 Fr.; Tapisserie des Gobelins, Die königlichen Häuser nach Charles Lebrun 67000 Fr. Zwei Tapisserien des Gobelins des XVIII. Jahrhunderts. Neptun und das Wasser, Jupiter und das Feuer 114000 Fr. Ein grosses Canapé in Tapisserie de Beauvais des XVIII. Jahrhunderts. Stil: Louis XVI. 35000 Fr. O. Gr.

✻

Der Name Arthur Löbbecke ist Denen, die sich für Münz- und Medaillenkunde interessieren, wohlbekannt; hat L. doch auf verschiedenen Gebieten, so auf dem der Brakteaten, der neuzeitlichen Kupfermünzen, der römischen Bronzemünzen und zuletzt dem der griechischen Münzen bedeutende Sammlungen zusammengebracht und wieder abgegeben, die letztgenannte erst 1906 für 3/4 Million Mark an das Berliner Münzkabinet. Schon kurz zuvor aber hatte sich sein Sammeleifer einem anderen Zweige zugewendet, dem einzigen, der seinem durch die Schönheit der griechischen Münzen verwöhnten Geschmack noch etwas zu bieten vermochte: den Renaissancemedaillen. Auch von ihnen hat er jetzt

Abschied genommen, Ende November sind sie bei Dr. Hirsch in München versteigert worden. — Den Reigen der uns auf den 47 Tafeln des prächtigen Kataloges zur Anschauung gebrachten Stücke eröffnen die italienischen Medaillen, voran die des Pisano (besonders Nr. 2, Sigismund Pandulf Malatesta), der die italienische Gussmedaille zugleich begründet hat und auf der höchsten Stufe zeigt; dann die ihm fast ebenbürtigen Künstler Matteo de' Pasti (Nr. 6, Isotta von Rimini) und Sperandio (Nr. 11, Francesco Sforza), von früheren auch noch Guazzaloti von Prato (Nr. 16, Papst Nikolaus V), Niccolo Fiorentino, von späteren, zum Teil in Prägetechnik arbeitenden Benvenuto Cellini (Nr. 48, Kardinal Bembo), Pastorino (Nr. 51, Bianca Cappello), Cavino, Leoni, Abondio u. s. w. Nicht nur die grossartige Kunst des Porträts, sondern auch das rein gegenständliche Interesse dieser uns die politischen Grössen der italienischen Renaissance bildlich vorführenden Kleinodien fesseln immer wieder von neuem.

Nicht ganz ohne Zusammenhang mit der italienischen entsteht die deutsche Medaille, deren Erweckung auf keinen Geringeren als Dürer zurückgeht; eine Frucht von dessen italienischer Reise könnte ihre Verpflanzung nach Deutschland genannt werden. Aber wenn auch ihre Erstlinge hier, besonders Dürers Werke selbst (Nr. 260, auf seinen Vater), dem italienischen Stile noch nahe stehen und dessen Eigenart — eine ins Grosse gehende und mit einfachen Mitteln arbeitende Vortragsweise — noch wiederspiegeln, so geht die deutsche Medaille bald ihren eigenen Weg, in enger Anlehnung an die Bildschnitzerei, wie ja die Modelle aus Holz oder weichem Stein bestehen; liebevolles Eingehen auf Einzelheiten tritt an Stelle der grosszügigen Anlage, sauberste Detailarbeit ersetzt die einfachen Linien der Italiener. Die Konterfeis von Hans Schwarz (besonders Nr. 262, Jacob Welser, Nr. 264, Sebald Pfinzing) und andere Nürnberger und Augsburger Arbeiten stellen die Blütezeit dieses Stiles dar, erstere neuerdings zum Teil dem Ludwig Krug (Nr. 270, Kardinal Albrecht, Nr. 272, Dürer, Nr. 268, Christoph Kress) und, schwerlich mit Recht, dem Peter Flötner zugeschrieben (Nr. 275, G. Hermann, Nr. 277, Johann Friedrich der Grossmütige, Nr. 284, Jakob Muffel, Nr. 279, R. Fugger); von den Augsburgern steht F. Hagenauer (Nr. 350 ff., besonders schön Nr. 354 auf Ph. Melanchthon) unbestritten an der Spitze. Aus der grossen Zahl der späteren Künstler ragen Valentin Maler (Nr. 316 ff.), Tobias Wolff (Nr. 582 ff.) und Hans Reinhart (Nr. 562 ff.) hervor; des Letzteren grosse Dreifaltigkeitsmedaille Nr. 566 ist zugleich ein Wunderwerk der Goldschmiedstechnik. Die ausserordentliche Fülle der Sammlung gerade auf dem Gebiete des ausgehenden 16. Jahrhunderts, wo neben die bisher fast ausschliesslich herrschende Porträtmedaille die religiöse Medaille tritt, kann hier nicht ausgeschöpft werden. Ebenso muss ein blosser Hinweis genügen auf die deutschen Medaillen des 17. Jahrhunderts — ein schönes Porträt des Grafen Sparr von dem in Berlin arbeitenden Leygele Nr. 631 sei hier hervorgehoben, ebenso ein Wachsmodell von wohl Jean Richier in Metz, Nr. 735 — sowie auf die ausländischen Medaillen: Niederländer vornehmlich des 16., Franzosen und Engländer vornehmlich des 17. Jahrhunderts, darunter die geätzten Medaillen von Simon Passe (Nr. 217 ff.) und die zahlreichen Stücke von Th. Rawlins auf den unglücklichen Karl I. Der Medaillensammlung ebenbürtig reiht sich dann an die Sammlung von etwa 200 Plaketten, Tafel 37—47, zu zwei Dritteln Italiener, der Rest Deutsche; wenigstens die reizende Silberplakette „Diana und Kallisto" Nr. 914 können wir uns nicht versagen einzeln hier zu nennen.



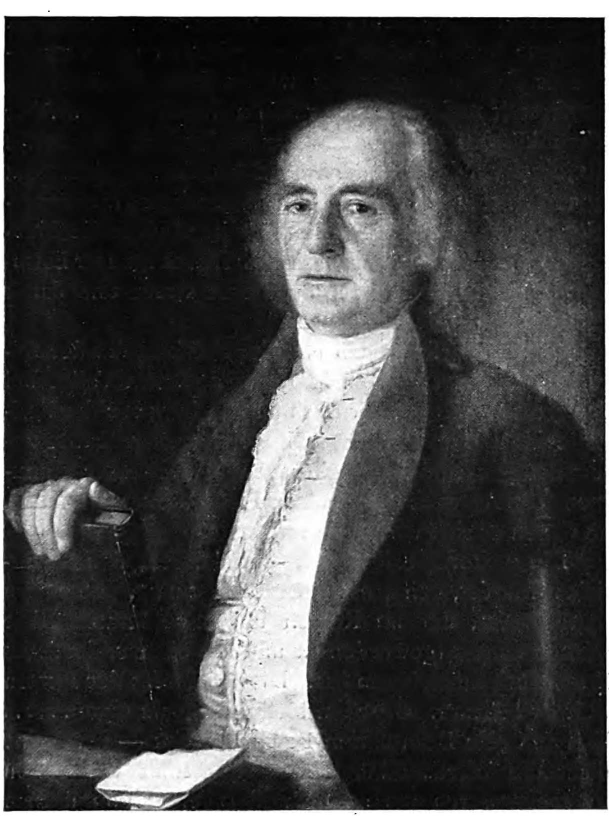
J. SPERL, KINDERSTUDIEN — BES. L. FISCHER, FRANKFURT A. M.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

DIE MARÉES-AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SEZESSION

VON

WILHELM WORRINGER



FR. DE GOYA, BILDNIS AUSGEST. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Der *Münchener Sezession* danken wir eine grosse und starke That. Ihre diesjährige Winterausstellung wird zu einem markanten Datum der neueren deutschen Kunstgeschichte werden. Denn sie hat in ihrem feierlichen Bau am Königsplatz das Lebenswerk Hans von Marées, und zwar, soweit es uns erhalten ist, nahezu vollständig — ca. 130 Bilder und über 100 Zeichnungen — in einer verständnisvoll geordneten Ausstellung vereinigt und uns damit die Möglichkeit gegeben, unsere Vorstellung von Marées, die durch die dreissig Bilder der Jahrhundertausstellung zuerst eine festere Form gewann, in ungeahnter Weise zu bereichern und zu vertiefen.

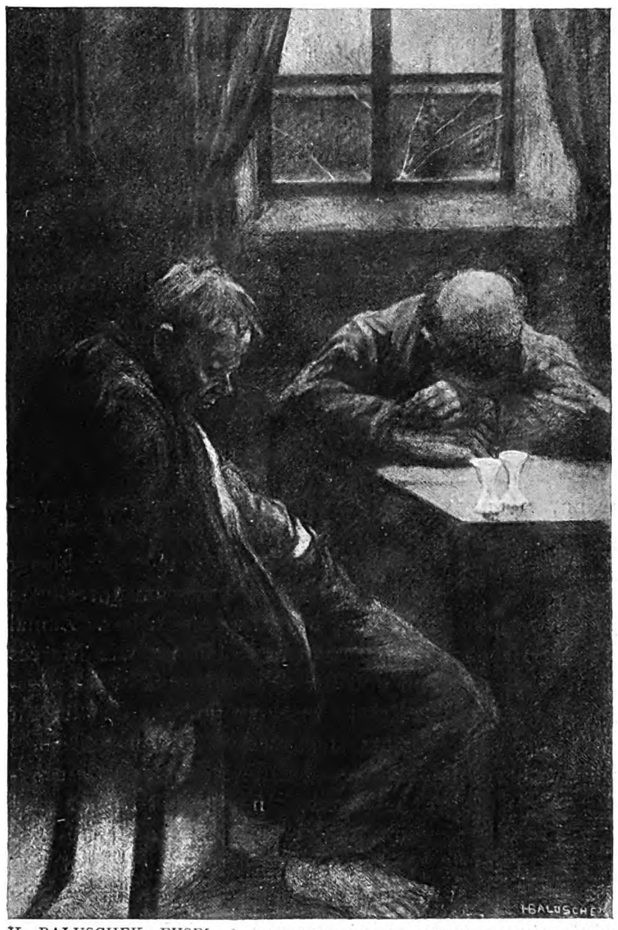
Wer heute vor Marées zu Superlativen greift, bringt sich in den Verdacht, einer Modesuggestion unterlegen zu sein. Das macht misstrauisch und unsicher. Zumal es einer so problematischen Erscheinung wie Marées gegenüber schon an und für sich schwer fällt, die absolute Sicherheit der Zustimmung zu finden. Drum geht man mit dem Vorsatz strengster Gewissensschärfung und viel innerem Bangen an diese grosse Belastungsprobe auf die Maréesbegeisterung unserer Tage heran, wie sie die Sezession mit dieser anspruchsvollen Gesamtausstellung gewagt hat.

Und wenn man all diese Säle, in denen nie eine so feierlich-vornehme Atmosphäre geherrscht, durchschritten hat, dann freut man sich dieses Vorspiels von Unruhe und Zweifelsucht, das der unbeirrbaren Zustimmung, die man angesichts dieses Lebenswerkes nun mit nach Hause nimmt, eine so starke und beglückende Dynamik gibt. Was dem Kurzsichtigen als Modesuggestion erschien, hat sich uns als eine Bewegung von entwicklungsgeschichtlicher Notwendigkeit enthüllt, der nicht nur künstlerische, sondern auch tiefe kulturelle und nationale Beziehungen zugrunde liegen.

Ja, diese Gewissheit drängt sich als überraschendste und unmodernste Einsicht auf: die Kunst ist nicht so international, wie wir es glaubten. Mit letzten und höchsten Wirkungen wendet sie sich auch an nationale — Beschränktheiten, wenn man es so nennen will, die von keiner Allgemeinbildung verwischt werden können.

Es wäre unverständig und erfolglos, der Welt einen Marées aufzudrängen; wir nordische Menschen aber müssen in ihm eine Persönlichkeit verehren, die in ihrem tragischen Heldentum die eigentlichen Möglichkeiten unserer Rasse wieder einmal in paradigmatischer Reinheit verkörperte. Für unsere erhabene Unzulänglichkeit haben wir in ihm eine neue Formel gefunden.

Er hat wie all unsere Besten um eine Synthese in seiner Kunst gerungen, die niemals Wirklichkeit werden



H. BALUSCHEK, FUSEL   AUSGEST. IN DER BALUSCHEKAUSSTELLUNG

kann, weil sie Unvereinbares zusammenfassen will. Aber die Unzulänglichkeit seiner Versuche hat immer noch eine Dynamik, der gegenüber uns die synthetischen Erfüllungen anderer glücklicherer Völker fast wohlfeil erscheinen wollen; wohlfeil, weil sie unter sehr viel leichteren Bedingungen entstanden sind und deshalb des Ethos einer prometheischen Kraftanstrengung entbehren.

Wem die Kunst mehr bedeutet als Atelierpobleme, der wird sich der ethischen Wirkung des Marées'schen Lebenswerkes nicht entziehen können, aber es wird ihm anderseits als die höchste That Marées' ercheinen, dass er diese ethischen Momente so rein in Atelierprobleme umgesetzt hat. Und wenn es eine deutsche Klassik giebt, dann liegt sie eben in dieser dem nordischen Individualisten so schweren restlosen Umsetzung ethischer Momente in künstlerische Werte. Sie muss dem dualistisch gebundenen Deutschen Das ersetzen, was anderen Nationen als hemmungslose Instinkteäusserung ohne alle Problematik erreichbar ist.

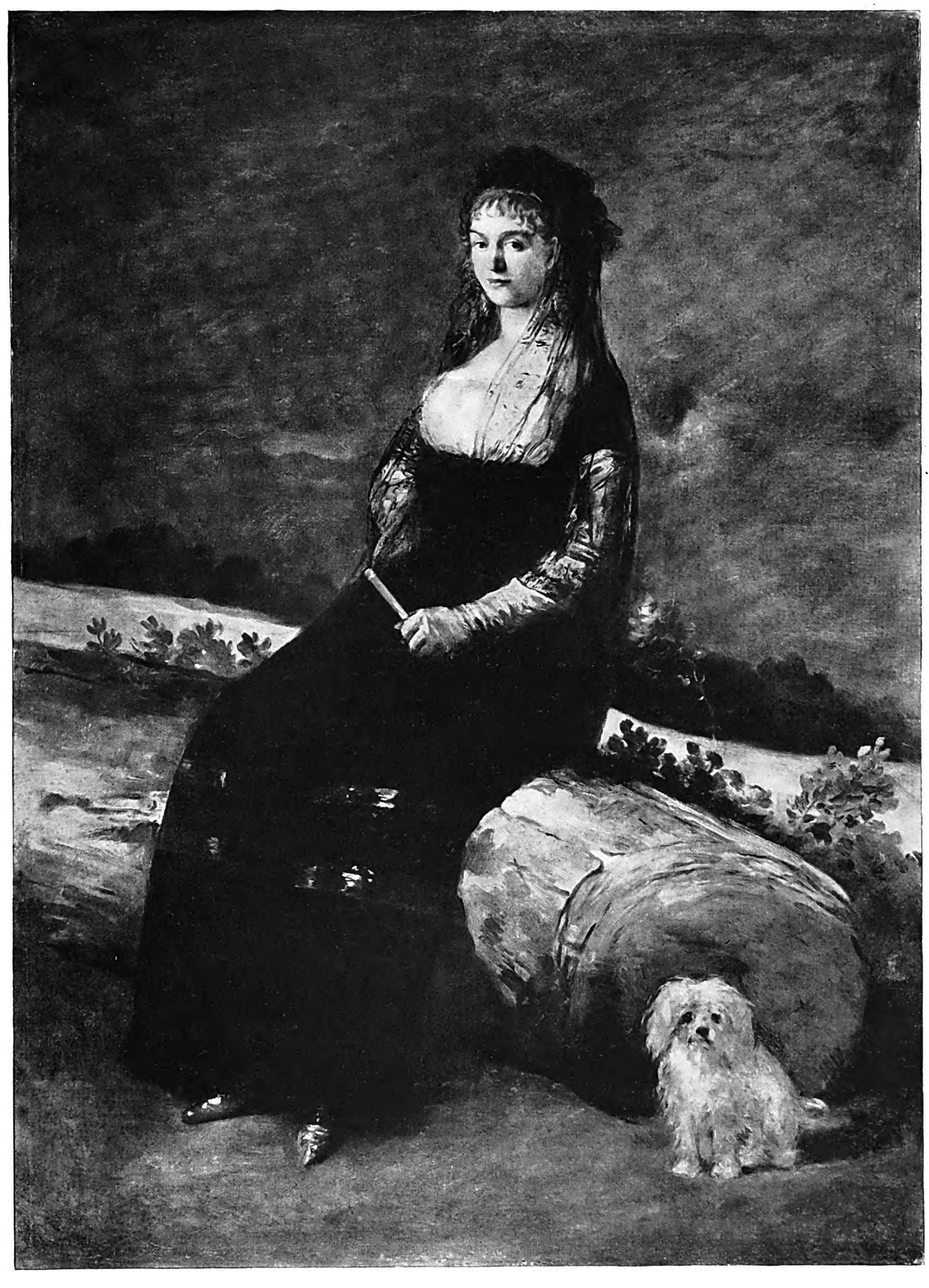
Die Ausstellung der Sezession lässt das Drama der Marées'schen Entwicklung in klarer Akteinteilung sich abspielen. Der erste Saal giebt den jungen Marées, der als vielversprechendes, frühreifes Talent sich ohne innere Direktive in allen Tonarten versucht und neben banaler Kunstvereinsware schon interessante aber noch fragwürdige Experimente aus Fremdem und Eigenem schafft. Dann kommt ein Porträtsaal, der beinahe abrupt die Situation verändert. Die innere Direktive ist gefunden und eine Atmosphäre magistraler Schönheit und Hoheit umfängt uns. Auch hier Experimente, aber Experimente aus Eigenstem. Das Münchener Ateliermilieu ist überwunden. Er steht schon allein. Incipit tragoedia.

Der dritte Saal bringt das grosse spannunggebende retardierende Moment des Dramas. Marées geht auf in dem höheren Milieu italienischer Kultur. Und er glaubt sich schon erlöst von seiner nordischen Determination. Die Problematik seiner Einsamkeit ist wieder verstummt. Alle Schwere scheint von ihm zu weichen. Er findet den Wohllaut südlicher Farben und schafft Dinge von unerhörtem sinnlichen Reiz. Eine glückliche Synthese holländischen Raumempfindens mit venetianischer Farbenschwärmerei wird schöne Wirklichkeit. Rembrandt und Giorgione reichen sich die Hand. Aber schon künden sich in der Komposition monumentale Absichten an, die über die Möglichkeit dieser geläuterten Sinnenkunst hinausgehen. Und hinter diesen monumentalen Zielen verbirgt sich die Tragik: nämlich die Ideologie des Deutschen, der unter dem Druck innerer Dissonanzen nach gewaltigeren Synthesen strebt und damit über unsere Kraft hinaus will.

Die Entwürfe zu den Neapler Fresken, die der folgende Saal birgt, zeigen Marées, wie er im Vollgefühl der grossen Gelegenheit noch einmal kurz vor der Peripetie in schöner Bindung seine errungenen Kräfte zusammenfasst, um dann aber gerade bei dieser monumentalen Aufgabe die grossen Probleme zu erkennen, an denen er sich verbluten musste.

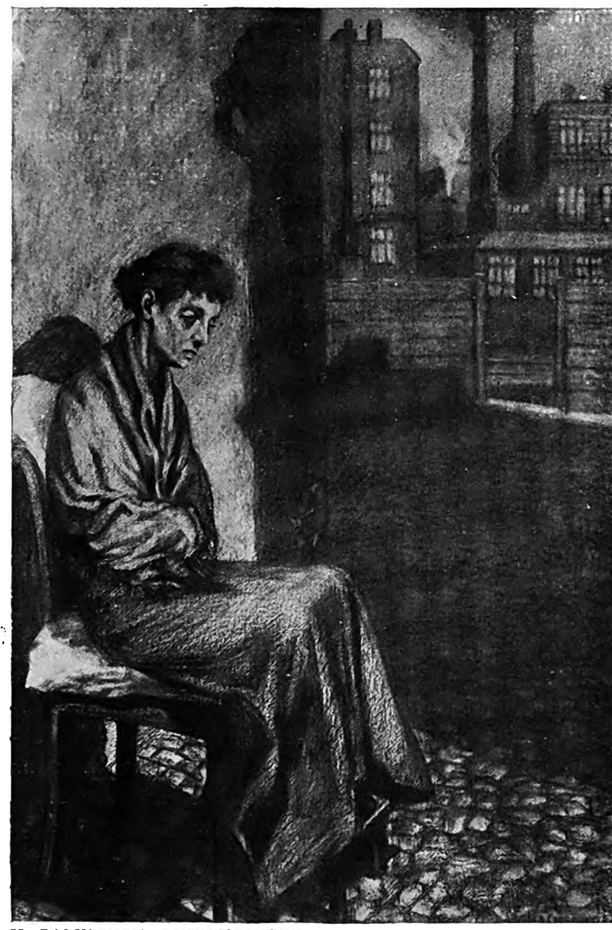
Die weiteren Säle zeigen den letzten, den eigentlichen Marées, den grossen Unterliegenden. Sie zeigen den Marées, der im Ringen um seine letzten Ziele wieder einsam geworden ist und uns ein wundervolles Bruchstück hinterlassen hat. Dieser Marées der letzten Zeit ist bekannt. Über ihn bleibt nichts zu sagen...... Wer um sein Deutschtum Bescheid weiss — ich meine nicht die Werdandibündler — der fühlt vor diesen Trümmern: tua res agitur und scheidet von diesem männlichen und unpathetischen Kämpfer mit einem stillen nulla crux nulla corona. W. Worringer.

Berlin — Als merkwürdiges Erlebnis verdient die Ausstellung chinesischer Gemälde aus der Sammlung der Frau Olga-Julia Wegener in der *Königl. Akademie der Künste* registriert zu werden. Der erste Eindruck war sehr stark, war verwirrend und beglückend zugleich. Es ist nichts Kleines, wenn man plötzlich in eine ferne, alte, immer noch fest geschlossene Kulturwelt, wie die chinesische Kunst sie abspiegelt, hineingeführt wird, wenn man mit einem Male rings umgeben ist von einer mystisch fremden Sitte, von einem geheimnisvoll starken Lebensrhythmus und von Gefühlsdokumenten einer



FR. DE GOYA, BILDNIS

AUSG. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN. BES.: FRITZ GAUS, FRANKFURT A. M.



H. BALUSCHEK, SCHWINDSUCHT
AUSGEST. IN DER BALUSCHEKAUSSTELLUNG

immer noch sagenhaft wirkenden Rasse. Man wägte nicht eigentlich ästhetisch beim ersten Besuch, sondern erlebte ein Stück Kulturhistorie; erlebte es so stark, dass man beim Hinaustreten ganz benommen auf das Leben des Pariser Platzes starrte und einmal mehr das Geheimnis des Lebens segnete, das am undurchdringlichsten und neuesten immer scheint, wenn alte Kultur und die ewig junge Natur sich unmittelbar begegnen. Bei wiederholten Besuchen der Ausstellung will dann freilich die ästhetische Unterscheidungskraft zu ihrem Recht kommen. Hat man den Eindruck des Fremdartigen überwunden und vergleicht man die einzelnen Bilder untereinander, misst man sie am Mass jenes Instinktes für Kunst, dem die Stilform der Zeit oder des Landes nur ein Gewand ist, unter dem er ewig lebendiges Menschentum zu erspähen sucht, so wird der erste Eindruck freilich sehr eingeschränkt. Diese Bilder sind sehr wohllos zusammengebracht worden. Es giebt etwa ein Dutzend sehr schöner Bildrollen unter den 230 ausgestellten; unter diesen wenigen guten Werken sind vier oder fünf dann, die wahrhaft herrlich genannt werden müssen. Alles Andere — auch das Kunstgewerbliche — ist interessant, weil es Zeuge einer ausserordentlichen, unerschütterlichen Handwerkskultur, einer fabelhaft organisierten Kunstkonvention, erstaunlicher kunstgewerblicher Genauigkeit und stilistischer Sicherheit ist. Jedes Bild sagt in seiner Weise etwas von China und erregt Ideen. Der lebendige ästhetische Rausch aber, der in Allem immer Gegenwart, ewige Gegenwart sucht, stellt sich nur hier und da ein. Man hat den Eindruck im wesentlichen vor unpersönlicher Marktware zu stehen; man möchte diese Kunst gern mit der Japans vergleichen und sucht Bestätigung für den Eindruck, als sei die chinesische Malerei der japanischen gegenüber klassisch ruhig, weniger witzig übertrieben und nicht so geistreich manieriert. Aber man darf diesen Beispielen gegenüber, vor denen man hier und da an unsere grossen Kunstepochen der Holbein und Memling, oft aber auch an die angebräunten Rouleauxmalereien unserer Jugend denkt, ein abschliessendes Urteil nicht einmal versuchen. Leider giebt es in Berlin kaum einen Fachmann, der auf Grund genauer Kenntnisse ein sicheres Urteil zu fällen imstande ist. Und die Wenigen, die in Frage kämen, scheuen sich, ihr ablehnendes Urteil öffentlich auszusprechen. Das ist schade; denn wir hätten gerne gehört, ob die Empfindung recht hat, die den Datierungen und Beschreibungen des Katalogs an vielen Stellen grosses Misstrauen entgegenbringt.

Ed. Schulte weiss immer zu interessieren, auch wenn man mit Kopfschütteln von den ausgestellten Kunstwerken fortgeht. Dieses Mal gab es Bilder von Herkomer und Courtens, die in manchem Punkte eine verwandte Malweise haben. Wie Herkomer das Porträt behandelt, so porträtiert Courtens die Landschaft. Beiden ist die Erscheinung nicht ein heiliges Wunder, sondern die Unterlage zur Entfaltung einer nicht geringen Handwerksgeschicklichkeit und modern eklektizistisch determinierten Bravourosität. Herkomer verblüfft mit einem Riesenbild, worauf vierzehn Mitglieder der Royal Academie in einer einzigen langen Reihe sitzend und alle im gleichen hellen Atelierlicht dargestellt sind. Ein Kunststück, das dem Künstler vielleicht kein Lebender mit so selbstbewusster Sicherheit nachmacht. Es will schon etwas sagen, dass auf der Riesenleinwand, die wie ein halbes Panorama ist, und die das Auge nur langsam Stück vor Stück abwandern kann, keine grobe Geschmacklosigkeit, kein technisches Versagen ist, dass das ungeheuer schwierige Arrangement von 28 Beinen und ebensoviel Armen sogar überraschend geschickt gelöst worden ist. Herkomer ist jedenfalls ein merkwürdiger Mensch, so bedenklich der handwerksmässige Schnellbetrieb ihn auch als Maler macht. Der jetzt sechzigjährige Bayer, der ein Vollblutengländer geworden ist, wohnt sehr anspruchsvoll in Bushey bei London, — in Parenthese: die fürstliche Allüre scheint den bayerischen Bauernknaben im Blut zu liegen, siehe auch Lenbach, Stuck u. A. —; dort bethätigt er sich als Maler, Kunstlehrer, Theaterdirektor, Schauspieler, Komponist, Dichter, Kunstgewerbler und als Gott weiss was noch. Er kann

Alles, hat zu allen Dingen sehr entschiedenes Talent, aber auf keinem Gebiet gelingt ihm Etwas von höherem, von bleibendem Wert. Ein erstaunlich reicher Universalist ohne einen Funken Genie, ein Lenbachtemperament, ohne dessen Höhepunkte, ein Maler, der nicht des Gestaltens wegen malt, sondern des Könnens wegen, und der, man merkt's jeder Allüre an, fortwährend bewundert sein will. Wie sich der deutsche Engländer in seinem Selbstbildnis als Ehrendoktor von Oxford im malerisch roten Mantel gefällt, wie er sich auf dem Bild der Royal Academie mit einer gewollt originellen Kleidung cäsarisch drapiert: so ist er auch als Maler. Er gefällt keinem Menschen in der weiten Gotteswelt so gut, wie er sich selbst gefällt. — Gegen ihn wirkt Courtens immerhin ernst, ruhig und natürlich. Aber man braucht vor seinen ölfarbenen Kanalperspektiven und Waldinterieurs nur an Courbet zu denken, an Troyon und die Fontainebleauer, an die Courtens selbst so viel gedacht hat, um zu erkennen, dass auch hier die Palette mächtiger ist als die Empfindung. – Hengeler, der auch bei Schulte ausgestellt hatte, möchte ein moderner Spitzweg sein, mit einem Schuss Böcklin. Aber ihm fehlt die Liebe Spitzwegs und die Naturkraft Böcklins; äusserliche Dekorationsphantasie steht immer wie eine Schranke zwischen dem sehr soliden Atelierkönnen und der im Naturleben wurzelnden Einbildungskraft.

Eine Ausstellung von Bildern Baluscheks wurde in der *Bellevuestrasse* veranstaltet. Der Künstler, der in den Sezessionsausstellungen so oft Unlust erweckt, gewann sehr entschieden durch diese Isolierung. Es kam deutlicher zum Bewusstsein, welch eigentümlich konsequente und unbeirrbare Persönlichkeit Baluschek doch ist. Wille aber ist immer erfreulich, auch wenn man nur halb zustimmen kann. Baluschek setzt vieles von Dem fort, was in Menzel problematisch war; aber er ist ein Menzelschüler, der auch Leibl gut kennt. Es giebt Köpfe auf einigen seiner Proletarierbilder, die sehr fein, sehr malerisch weich und tonig modelliert sind. Man möchte sie sich aus den stückweis zusammengesetzten Bildern — alle Nähte der Komposition bleiben immer sichtbar —, herausschneiden. Manchmal ist es nicht weit bis zur primitiven Kraft, zuweilen flammt eine Impression auf und hier und da weht Einem aus einer Gruppe geschickt aber künstlich zusammengesuchter Typen etwas Monumentales wie von ferne an. Im allgemeinen versteht Baluschek es aber nicht, über seinen ärmlichen Alltag hinaus ins Ewige zu weisen. Er bleibt „Berliner Beobachter", wo er doch höherer Züge fähig ist.

Sehr viel für und gegen wäre über Henri Matisse zu sagen, einem jungen Franzosen und sehr talentvollen modern Problematischen, der bei *Paul Cassirer* eine grosse Anzahl von Arbeiten ausgestellt hatte. Aber es würde dem vielseitigen Problem gegenüber hier an Raum fehlen. Der Bericht darf in diesem Falle unterdrückt werden, weil wir in allernächster Zeit einen ausführlichen Aufsatz über das junge Frankreich und auch über Matisse veröffentlichen werden.

Sehr talentvoll ist auch Bruno Berneis, der zugleich bei Cassirer debutierte. Es ist noch viel Unkultur und Leichtsinn in seinen Arbeiten, wer aber einen Kopf wie den Schildkrauts so modellieren und beseelen, eine Gestalt wie den jungen Mann im Grünen so in den Raum malen, eine sentimental tragische Silhouette wie die des Buckeligen erfinden und in der Graphik so viel Stilinstinkte der Technik äussern kann, der hat Zukunft, mag er wollüstig auch noch in Corintischer Weise die Ölfarbe spachteln und ineinander streichen und so arg daneben hauen, wie im Bildnis Fräuleins von Mildenburg. Möchte die Kraft zur Selbstzucht diesem Talent in demselben Masse eigen sein, wie es mutig ist!

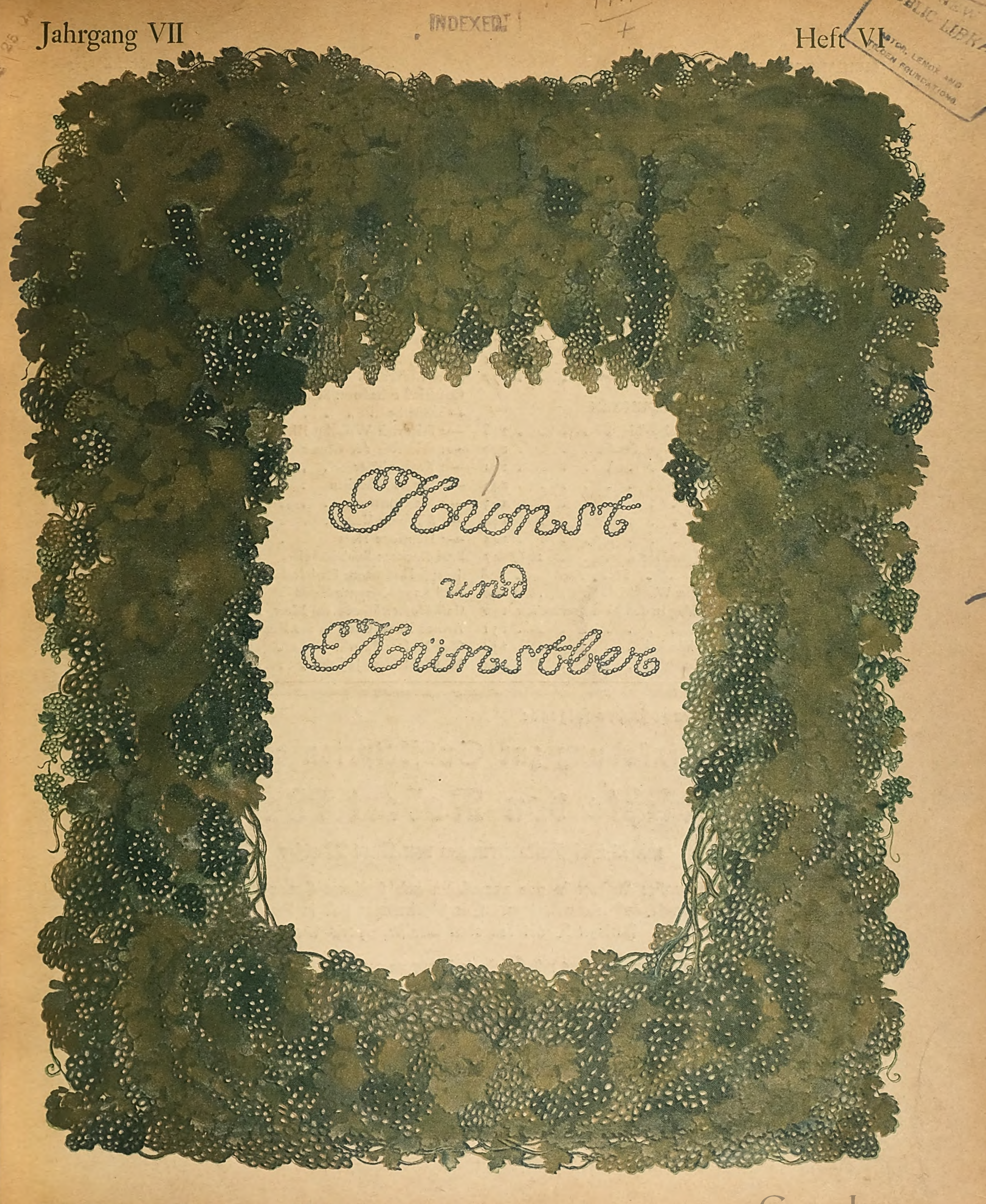
Magdeburg. – Zum Andenken an die vor 700 Jahren erfolgte Neugründung des Magdeburger Doms, hält Dr. R. Hamann einen Cyklus von Vorträgen, in denen er die Entstehung des bedeutenden Baudenkmals ausführlich behandelt. Spezialuntersuchungen über die Kapitellformen des Magdeburger Doms veröffentlicht Hamann im Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen.

Frankfurt. – Bei *Goldschmidt* waren Kollektionen von H. v. Hayek und R. Schuster-Woldan – die eine gut und echt, die andere elegant und süsslich. Sie beide überragte ein ausgezeichneter Liebermann (Dorf am Weiher, mit badenden Jungen), datiert 1879. Auch ein als Malerei wertvolles Bild (Waldweg) von Trübner und ein koloristisch sehr schöner Putz (Sitzendes Mädchen) fielen angenehm auf. Bei *Schneider* sah man den künstlerischen Nachlass Leistikows: 50 Gemälde und etwa 70 Aquarelle, Gouachen, Pastelle und Zeichnungen; ein stattliches Oeuvre, von wohlthuend harmonischer Geschlossenheit und Reife, zudem von einer im allgemeinen wohl garnicht so bekannten Vielseitigkeit in Sujet, Empfindung und Vortrag. Als der Stärkste aber trat ein älterer Toter auf den Plan: Goya, und dieser erlauchte Ahn unserer modernen Malerei nimmt's auf mit den Besten seiner Nachkommenschaft. Man sah im *Kunstverein* 15 ausgezeichnete Gemälde von ihm (darunter zwei Kopien von Willi Geiger, nach Originalen im Prado), dann eine Anzahl Aquarelle und Zeichnungen und das nahezu vollständige radierte Werk. Stupend das Ganze (mehr als drittehalb hundert Nummern) und wohl kaum je völlig auszuschöpfen.

SIEBENTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. JANUAR. AUSGABE AM 3. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Jahrgang VII

Heft VI



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

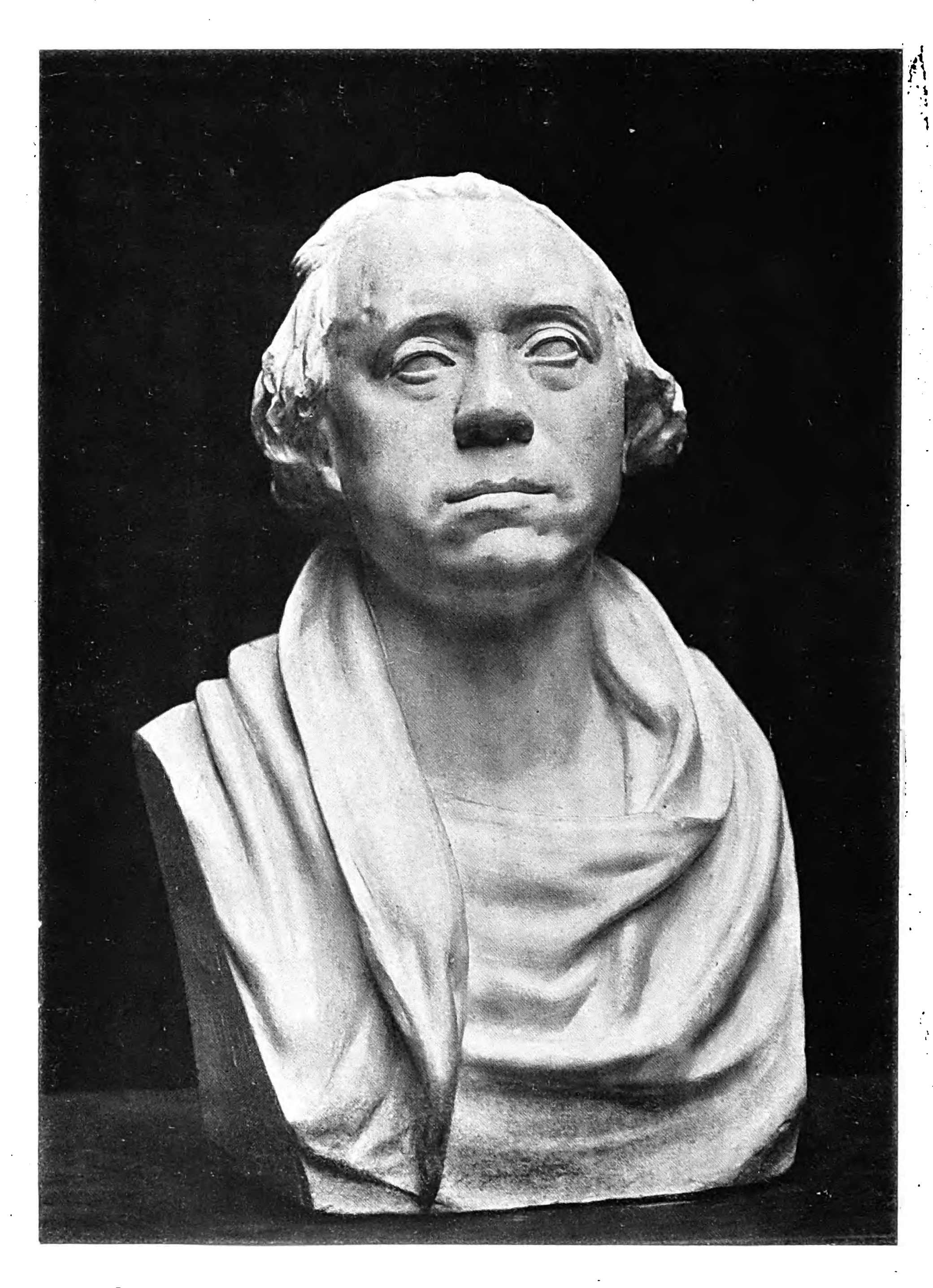
GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VI

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN





Gottfried Friedrich Schadow, Nicolai



AUS MEINEM LEBEN

VON

LUDWIG HERTERICH



ch bin ein unverbesserlicher Romantiker und daran ist mein liebes, altes Ansbach schuld.

Dort bin ich geboren, dort verbrachte ich meine Jugendjahre und dorthin kehrte ich immer wieder zurück, wenn ich von der Grossstadt und von der Arbeit müde geworden war. Und immer wieder umstrickte es mich mit dem Zauber seiner Romantik. — Das graue Ansbach! Die alte Markgrafenstadt, so still und aristokratisch, so zopfig und unmodern, so ein getreu erhaltenes, altmodisches Städtchen, wie man sonst nur in Italien mitunter eins trifft.

Zwischen bewaldeten Hügeln und grünen Thälern, der Mittelpunkt zahlreicher, herrlicher Pappelalleen liegt die graue Stadt, wo das Schloss und die alten Kirchen über die Giebeldächer hervorschauen. Versonnene Gärten zwischen hohen Mauern, unterirdische Gänge und Grüfte, wo wir das Gruseln lernten, waren der Schauplatz unserer Kinderspiele. In der Ritterkapelle hantierte ich mit den alten Helmen, in der Rittergruft grub ich an den Särgen herum, auf den Dachböden des Schlosses tummelte ich mich um die ausgestopften Rittergäule der Markgrafen. Der Geist des markgräflichen Hofstaats war überall zu spüren, und viele Greise wussten Schauergeschichten aus der Markgrafenzeit zu erzählen. Ich hätte es ganz natürlich gefunden, wenn die altmodischen Gestalten aus den Häusern getreten wären und ihr Wesen auf der Strasse getrieben hätten.

Auch mein Vater war voller Sagen und Erzählungen aus dem entschwundenen Jahrhundert;

und von dem geheimnisvollen Caspar Hauser wusste er, mit dem er oft beisammen gewesen, und der neben unserm Garten ermordet worden war.

Mein Vater war Bildhauer und Vergolder; ein geschickter Mann, der in Wien studiert hatte und nun seine Kunst in Ansbach ausübte. Er machte alles, was vorkam, malte und bildhauerte; kirchliche und profane Dinge. Alles wurde ihm zugetragen und viel musste er auch über Land fahren, auf Burgen und Schlösser, Kirchen und Klöster. Ich durfte oft mit ihm, und das waren immer Jubeltage für mich und grosse Eindrücke brachte ich heim. Das Merkwürdigste war, wie wir im Morgengrauen beim Wasserschloss Sommersdorf vorbeifuhren; wie ich das alte, graubemooste Dach sah mit dem schwarzen Turm, der über dem versumpftem Burggraben hoch in den Morgennebel hineinragte. Das war meine erste Burg und ein unauslöschliches Bild.

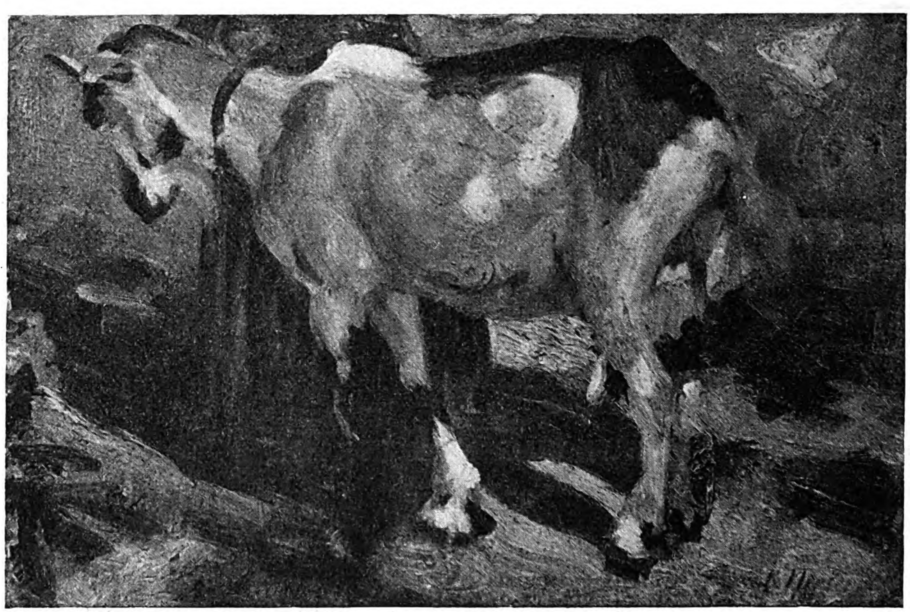
Das ehemalige Kavalierhaus, in dem wir lebten, war vom Speicher bis zum Keller voll alter Kunstwerke. Altäre, Holzskulpturen, ja ganze Reiterfiguren waren da zu sehen; Bilder, Ornamentenfragmente, Stoffe, riesige Schränke voll Waffen, Porzellan, Zinn und Elfenbein. Es war das Haus eines Liebhabers alter Kunst. Und ich steckte mitten unter dem allen; von jung an musste ich mithelfen, wie in früher Zeit die Gesellen in den Meisterwerkstätten aufwuchsen. Mit jeder Art der Technik wurde ich vertraut, kein Material schreckte mich.

Ich wuchs auf unter alter Kunst, inmitten romantischer Erinnerungen und romantischer Gegenwart. Und so kam es wohl, dass durch diese einseitigen Eindrücke ein nicht auszurottender Hang und eine treue Liebe zur alten Kunst und zur Romantik mir ins Blut übergegangen ist.

Das war dann auch der Grund, dass ich Träumer in der Realschule nicht gerade ein glänzender Schüler war, sondern immer einer von den letzten. Und am allerwenigsten leistete ich in der Zeichenstunde. Es war freilich eine fürchterliche Methode, die damals betrieben wurde. Zuerst kamen natürlich die geraden und schrägen Striche, mit denen ich viele Bogen verdorben habe, ohne doch die ideale Korrektheit zu erreichen. Dann kamen die bekannten Epheu- und Eichenblätter in schlechten Gipsmodellen, eine freudlose Geschichte, die mich unausstehlich langweilte. Und der Herr Rektor war wohl im Recht, als er mir beim Schulschluss die Zensur mit den bekümmerten Worten überreichte: „Ludwig, dein Vater und deine Brüder sind nun alle Künstler und du bist so ein talentloser Kerl!“

Als ich in unserer Ausstellung München 1908 die Zeichenhefte der Schulkinder sah, da dachte ich mir, welch ein Unterschied zwischen einst und jetzt; welche Freude und Lust und Anregung spricht aus diesen Heften und wie wurde uns jede Lust unterdrückt durch ödes, trockenes Schema.

Dabei habe ich zu Hause immer fleissig für



LUDWIG HERTERICH, ZIEGE, STUDIE



LUDWIG HERTERICH, ULRICH VON HUTTEN



LUDWIG HERTERICH, ST. GEORG

mich gemalt, gezeichnet und modelliert. Mein Vater, der glaubte, dass in mir ein bildhauerisches Talent steckte, wollte einen Bildhauer aus mir machen. Bis mein Bruder Johann, der damals schon in München Maler war, einmal einen Kinderkopf sah, den ich gemalt hatte, und mir entschieden riet, Maler zu werden; da war mein Vater einverstanden, und mein Bruder nahm mich 1872 mit sich nach München.

Dort liess er mich nach Gips und nach der Natur zeichnen und Sonntags durfte ich, wenn ich die Woche fleissig gewesen war, zur Belohnung malen. Das ging so lange, bis ich in die Zeichenschule der Akademie aufgenommen wurde.

Das war die Zeit, wo die Renaissance in Schwung kam, wo Lenbach, Gedon und Seitz alle Welt für die alte Kunst begeisterten, wo der Aufschwung des Kunstgewerbes seinen Anfang nahm, wo „altdeutsch" die Parole war. Und so kam ich vom Regen in die Traufe — von dem Ansbacher Zopf in die Münchener Renaissance.

In der Zeichenschule da ging es nun sehr genialisch zu! Das ganze Papier wurde mit Wischkreide schwarz gemacht, und dann wurden mit Brot ein paar Lichter herausgeputzt! Es war furchtbar talentvoll! Wenn einer der Musterschüler auf seinem schwarzen Papier herumwütete, stand alles andächtig bewundernd um ihn. Und wenn er so ein paar Flecken herausgeputzt hatte, schrie alles: „Halt! um Gotteswillen nix mehr daran machen! famos! famos!" Ja es war entsetzlich talentvoll, aber vielleicht doch nicht ganz das Richtige.



LUDWIG HERTERICH, DER SPIEGEL

Und als ich ein Jahr lang in Wischkreide geschwelgt und eigentlich noch recht wenig gelernt hatte, wurde ich zu meiner grössten Freude in die Diez-Schule aufgenommen.

Leider konnte ich die Gelegenheit nicht voll ausnützen, weil ich, um mich durchzubringen, grässliche Heiligenbilder malen musste. Wie habe ich meine Mitschüler beneidet, die sich jahrelang ruhig dem Studium hingeben konnten und spielend alles erlernten, was sie brauchten.

Die Blütezeit der Diez-Schule war leider, als ich dahin kam, schon vorüber; Männer wie Duveneck,



LUDWIG HERTERICH, SOMMERABEND

Es wurden interessante Studien gemacht, doch es waren eigentlich keine Studien, wie ein Werdender sie brauchte, der darauf seine eigene künftige Arbeit aufbauen wollte, sondern es waren Bilder, silbergraue Töne auf warmem, dunklen Grunde, Arbeiten eines Fertigen — die Quintessenz der Malerei der Alten. Darin bestand wirklich die Bedeutung der Diez-Schule, dass sie das rein Malerische wieder in den Vordergrund der Lehre rückte. Aber es blieb eben doch eine sehr einseitige Übersetzung der Natur. Es war eine Freude, so ein angefangenes Bild zu sehen; auf einem prachtvoll präparierten Brett, diese feinen Beinschwarz-Linien, die in Konturen und Schattierungen so musikalisch durcheinanderliefen. Aber es fiel schwer, weiter zu gehen aus diesem reizvollen Gewirr, schwer nun eine feste Form und Gestalt zu bekommen.

So herzlich unbedeutend damals meine Leistungen waren, ich war sehr stolz; auf was — ist mir heute freilich ziemlich unklar; aber wir Diezschüler sahen alle mit einem gewissen Stolz auf die anderen Schüler herab und nahmen eine Vorzugsstellung ein. Darum gaben wir auch den Ton an bei den Künstlerfesten. Wir trugen unsere Motive aus der Schule heraus, suchten die Situationen wirklich zu gestalten. Was wir den Tag über gemalt hatten, wurde nun in blühendes Leben übersetzt und der erwachende Geschmack fürs Altdeutsche und Malerische kam stark zum Ausdruck. So entstand eine Reihe von wunderbaren Festlichkeiten; das Niederländer Fest der Allotria, das Schützenfest, das Fest im Odeon aus der Zeit Karls des Fünften, bei dem Fritz August Kaulbach im Kostüm Karls geradezu unerhört echt war. Aber das Köstlichste von allen war das Waldfest in Grosshesselohe. In hellen Haufen strömten Landsknechte und Bauern, die jungen Akademiker, zu Ross und zu Fuss mit Kanonen und Beutewagen in aller Morgenfrühe hinaus in den Wald und bezogen dort ihre Lager mit Zelten und Feuern, ein köstliches, malerisches Gewoge. Und auf anderen Wegen die glänzenden Züge der Ritter mit den herrlichsten Rüstungen aus dem Nationalmuseum und der königlichen Sattelkammer, prachtvolle Rittergestalten, meist Offiziere. Und dann der Sturm auf die Burg Schwaneck! Über die Wiesen flog mit Gedonner und Geschepper die Schar der Gepanzerten. Und da wurde so hitzig gekämpft, dass wirklich Verwundete vom Platze getragen wurden. So echt

Loefftz, Meyer-Gratz, Zimmermann, Holmberg, von denen ich hätte lernen können, waren nicht mehr. Denn das Glück einer Schule und ihr wichtigster Faktor sind die talentvollen Schüler, weil nur diese imstande sind, den Geist des Meisters zu erfassen, und weil die Neulinge von ihnen bekanntlich oft mehr lernen als vom Meister selbst.

Aber ich war wohl auch noch nicht weit genug in meinem Sehen, noch zu sehr zurück in allem, um so recht zu verstehen, was gelehrt wurde, um die grossen Vorzüge dieser Schule zu begreifen. Denn es waren immerhin einige geschickte Leute da, die ausser den Lehren von Diez auch gewisse Einflüsse von Leibl und Duveneck auf sich wirken liessen und bemerkenswerte Arbeiten machten. Aber ich war zu unreif, ich konnte von der Schule keinen Nutzen ziehen und von dem feinen Geschmack, der dort kultiviert wurde; ich blieb einer von den geringsten, blieb an Äusserlichkeiten hängen und lernte eigentlich nur gewisse Rezepte kennen, die die Schule festgelegt hatte.

wollten wir es haben. Unvergesslich ist mir der Eindrück, wie der Schwarm der Ritter mit ihren Lanzen aus dem dunkeln Walde brach, blitzend und klirrend und auf die sonnige Lichtung hinausritt. Und dann abends im Wald neben den Lagern der Fackeltanz mit den huschenden Lichtern auf den stark farbigen Gewändern. Ja es war herrlich, echte Diezschule! Auch ich hatte mich stattlich herausstaffiert; ich stak in einem roten Albrecht-Dürer-Kostüm und ritt einen Schimmel mit kirschrotem Sattel. Tagelang noch lagen die Landsknechte in den Bauernnestern draussen, trieben sich in den Wäldern umher und konnten nicht genug bekommen. Bis sie dann endlich, ziemlich heruntergekommen, in kleinen Haufen mit Pfeifen und Trommeln wieder in München einzogen.

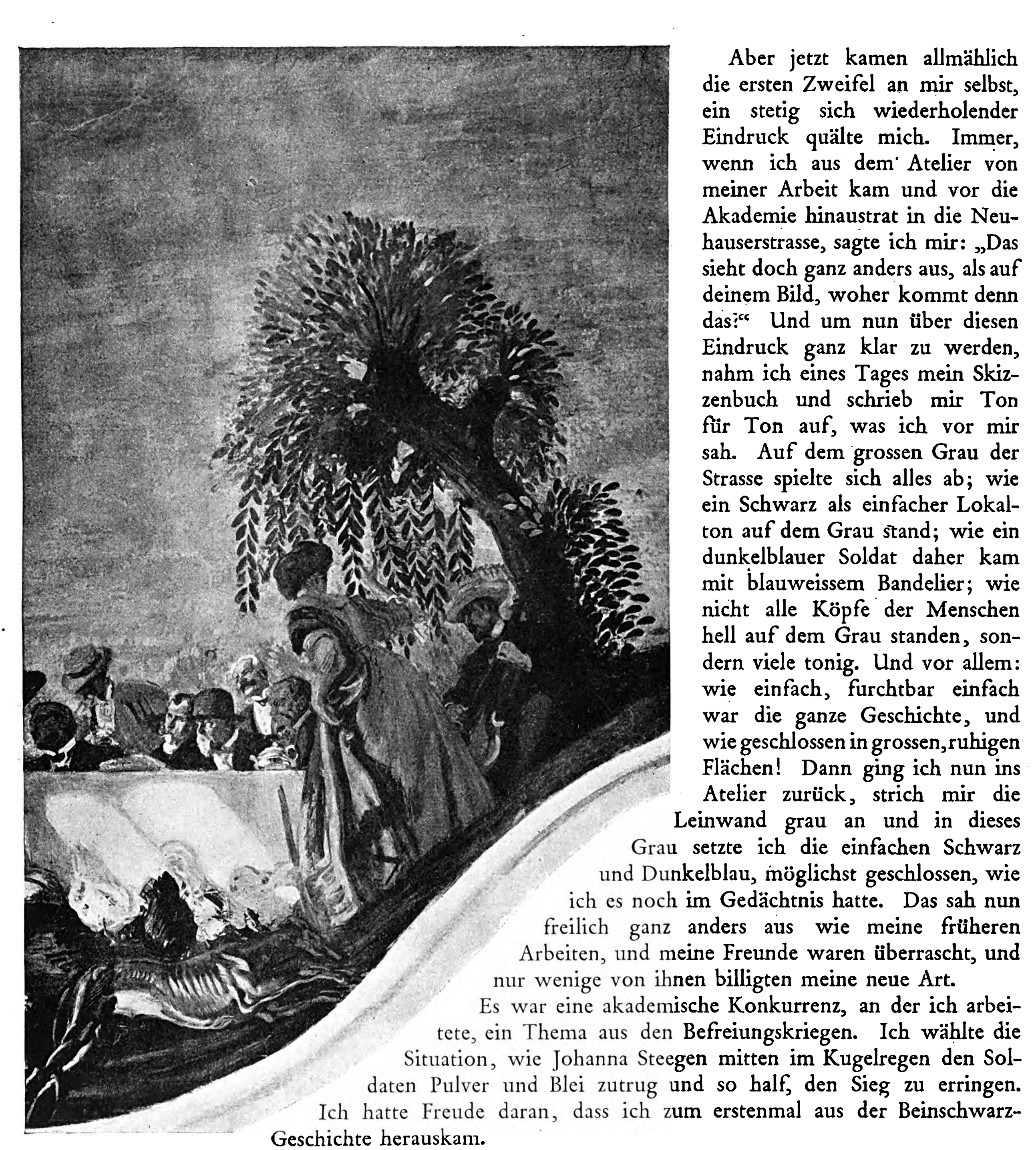
Schön war es! Und man konnte auch manches dabei lernen; aber es wurde doch erschrecklich viel Zeit mit diesen Festen vertan.

Auch wenn ich in den Ferien nach Ansbach kam, spielte ich noch den Ritter; auf den mächtigen Hengsten des Landgestüts sprengte ich durch Wald und Feld. Aber ich habe auch in der Rüstkammer fleissig gezeichnet und studiert.

So war ich dann eine ganze Reihe von Jahren der Meinung, auf dem besten Wege zu sein, ohne so recht darüber nachzudenken, was ich denn eigentlich wollte.



LUDWIG HERTERICH, WANDGEMÄLDE AUS DEM RATHAUS IN ESSEN



Aber jetzt kamen allmählich die ersten Zweifel an mir selbst, ein stetig sich wiederholender Eindruck quälte mich. Immer, wenn ich aus dem Atelier von meiner Arbeit kam und vor die Akademie hinaustrat in die Neuhauserstrasse, sagte ich mir: „Das sieht doch ganz anders aus, als auf deinem Bild, woher kommt denn das?" Und um nun über diesen Eindruck ganz klar zu werden, nahm ich eines Tages mein Skizzenbuch und schrieb mir Ton für Ton auf, was ich vor mir sah. Auf dem grossen Grau der Strasse spielte sich alles ab; wie ein Schwarz als einfacher Lokalton auf dem Grau stand; wie ein dunkelblauer Soldat daher kam mit blauweissem Bandelier; wie nicht alle Köpfe der Menschen hell auf dem Grau standen, sondern viele tonig. Und vor allem: wie einfach, furchtbar einfach war die ganze Geschichte, und wie geschlossen in grossen, ruhigen Flächen! Dann ging ich nun ins Atelier zurück, strich mir die Leinwand grau an und in dieses Grau setzte ich die einfachen Schwarz und Dunkelblau, möglichst geschlossen, wie ich es noch im Gedächtnis hatte. Das sah nun freilich ganz anders aus wie meine früheren Arbeiten, und meine Freunde waren überrascht, und nur wenige von ihnen billigten meine neue Art.

Es war eine akademische Konkurrenz, an der ich arbeitete, ein Thema aus den Befreiungskriegen. Ich wählte die Situation, wie Johanna Steegen mitten im Kugelregen den Soldaten Pulver und Blei zutrug und so half, den Sieg zu erringen. Ich hatte Freude daran, dass ich zum erstenmal aus der Beinschwarz-Geschichte herauskam.

Es kam die Ausstellung der Konkurrenzarbeiten. Doch wurde der Erfolg, von dem ich geträumt hatte, vernichtet. Ein Pole — seinen Namen habe ich vergessen — der schon in Paris studiert hatte, brachte eine Skizze: Morgenstimmung, Wrede reitet mit seinem Stab auf einer schmutzigen, nassglänzenden, durchweichten Landstrasse in ein Dorf ein. Das war von überraschender Naturwahrheit, erregte teilweise grosses Aufsehen, und brachte, was ich wollte und suchte, mehr zum Ausdruck, als meine eigene Arbeit. Aber meinem Meister Diez gefiel sie nicht; er kritisierte sie mit dem Ausspruch: „Das ist eine Dreckmalerei!" Und einen Preis bekam der Pole nicht. Aber mir hat seine Arbeit einen tiefen Eindruck hinterlassen.

So tief, dass von nun an die Zweifel nicht mehr von mir wichen, und sich noch verstärkten,

als ich die Diez-Schule verliess und selbständig wurde.

Dazu trugen ein paar Erfahrungen bei, die ich um diese Zeit machte.

Ich ging mit einigen Freunden nach Landshut. Mich entzückte dort die mittelalterliche Burg Trausnitz, die im Schein der Abendsonne vor mir lag, ich konnte mich nicht satt sehen an der Herrlichkeit des romantischen Gemäuers. Meine Freunde indes beachteten die Burg gar nicht, sondern schwärmten für die malerischen Reize in dem Wasserspiegel eines kleinen Weihers, in dem sie eine Fülle anregender Töne und malerischer Qualitäten entdeckten. Ich trat zu ihnen, nachdem ich meine Burg genügend bewundert hatte; hörte verständnislos ihrem Gespräch zu und konnte ihre Begeisterung und ihr Entzücken nicht begreifen. Und das machte mich sehr unglücklich, da ich merkte, dass mir der Sinn für gewisse malerische Qualitäten ganz fehlte.

Bald darauf kam ein anderes Erlebnis, das mich noch mehr bedrückte.

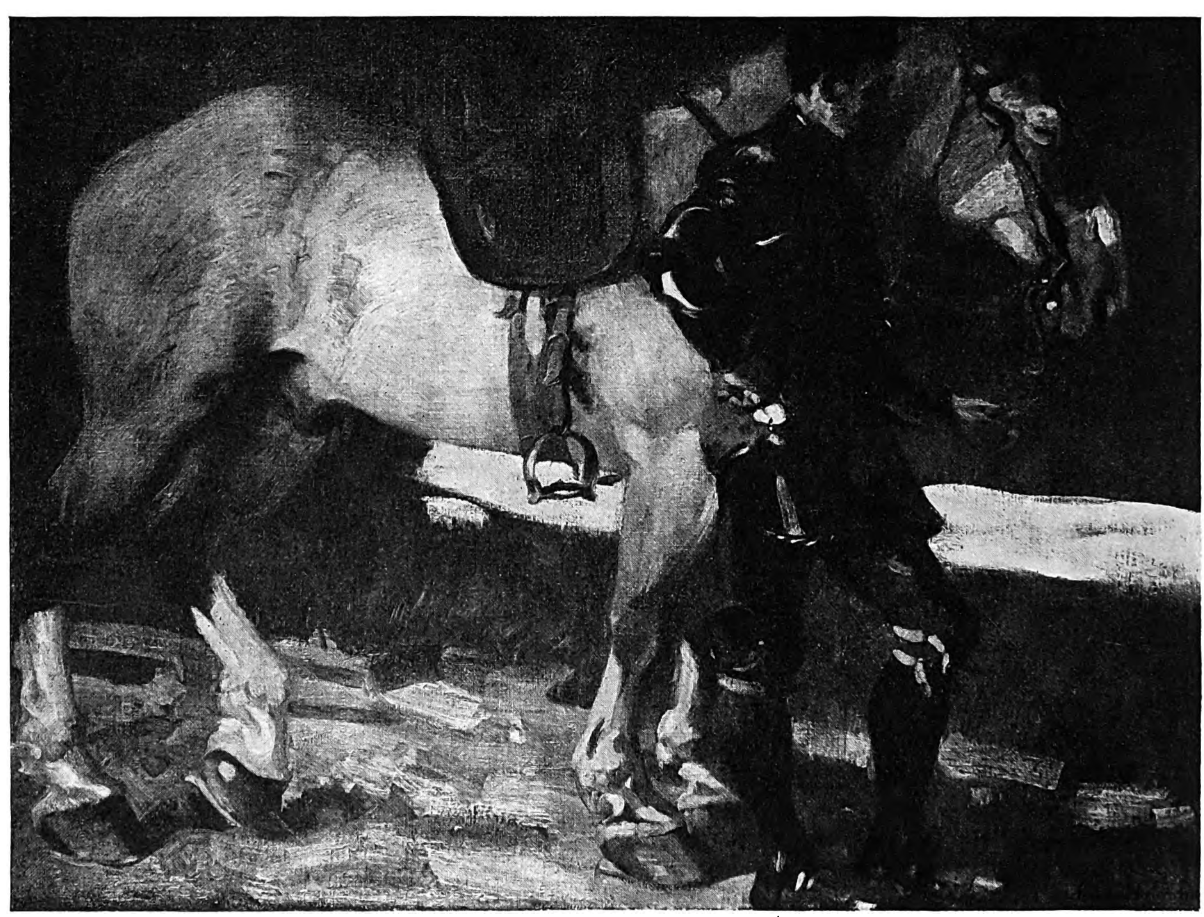
Ich malte in meinem Atelier einen Schimmel; den musste ich, weil der Raum sehr klein war, mit dem Kopf an den geheizten Ofen anbinden. Das passte dem Schimmel aber nicht, er wurde unruhig, und ich konnte nicht weiter arbeiten. Da kam mir der Einfall, das Pferd in den Garten zu stellen und es durch das Atelierfenster hindurch zu malen. Und wie ich nun da draussen den Schimmel vor mir sah und danach arbeiten wollte, merkte ich auf einmal, dass ich ganz andere Töne sah, als ich zu malen gelernt hatte, dass, was ich gemalt hatte, nicht zu dem passte, was die Natur mir zeigte, dass ich, was die Diez-Schule mich gelehrt hatte, vor der Natur nicht brauchen konnte. Nun stellte ich mir oft Modelle ins Freie, und immer machte ich dieselbe Erfahrung; und alle meine Versuche, der Natur nahe zu kommen, missglückten und mussten missglücken. Denn ich hatte eben nicht gelernt, die Natur zu studieren, ich hatte dazu keine Anleitung gehabt. Ich hätte einen Lehrer gebraucht, der mich in die Natur hinausgeführt hätte, um mir die Augen zu öffnen. Aber ich hatte in der Schule nur das Rezept gelernt.

Damals kämpfte ich schwer, um nur ein wenig mit der Natur zurecht zu kommen, um so schwerer als ich keine Gelegenheit hatte, Werke von reiferen Künstlern zu betrachten, die Ähnliches erstrebten, wie ich. Denn derzeit gab es in München noch nicht so viele Bilder zu sehen, wie heutzutage auf den jährlichen Ausstellungen, und sogar von den Bildern, die in München selbst entstanden, sah ich

nur wenige. Es war die härteste Zeit meines künstlerischen Ringens. Mein einziger Trost war mein lieber, unvergesslicher Freund Wilhelm Dürr, ein Künstler von ausserordentlicher Begabung, der mich mit unendlicher Geduld und liebevollstem Rat leitete, meine Zweifel zu zerstreuen suchte und mich in meinem Streben bestärkte und unterstützte. Er war recht eigentlich mein Lehrer als Mensch und als Künstler, und es war mein grosses Glück, dass ich solch einen Führer fand.

kam es wie eine Erlösung über mich und ich merkte, wie hart meine Jugend gewesen und wie lange ich auf Irrwegen gelaufen.

Nun fing ich an, bewusst anderes zu sehen, als ich es in der Schule gelernt hatte und so zu malen, wie ich es im Freien sah. Und auch mein grosser Stolz ging in die Brüche; ich erkannte, dass ich nichts konnte, wurde ernst und habe furchtbar gearbeitet, und hatte den Ehrgeiz, alles nachzulernen, was mir fehlte.



LUDWIG HERTERICH, EIN RITTER

Und wie dann im Jahre 1883 die so sehnsüchtig erwartete internationale Ausstellung eröffnet wurde, in der die Spanier und Franzosen ihre im Freien gemalten Bilder zeigten, in der Uhde und Liebermann ihre ersten naturalistischen Werke ausstellten, da sagte mir mein lieber Dürr: „Siehst du, die sehen so, wie du es möchtest!“ Und wirklich, was ich hilflos erstrebte, sah ich da von reifen Männern erreicht, und ich fühlte, dass der Weg, den ich gehen wollte, der rechte war, und dass ich viele und gute Weggenossen hatte. Da

Auf dieser Ausstellung von 1883 hing auch ein Bild von mir, eine Szene aus dem Bauernkrieg. Die Erinnerung an dieses Bild begleitete mich auf die erste Reise durch Italien, die ich in diesem Jahre unternahm. Mitten unter den grossen Eindrücken, vor den Bildern des Velasquez, vor den Fresken des Mantegna und Raphael, vor denen mir zum erstenmal ein Begriff von der Einfachheit aller hohen Kunst aufging, steigerte ich in meiner Erinnerung mein eigenes Bild zu einer wuchtigen, einfachen Grösse. Dieses Bild meiner Phantasie

suchte ich, als ich zurückkam, auf der Ausstellung; aber ich konnte es in keinem der Säle entdecken, bis mich schliesslich ein ziemlich scheusslicher Goldrahmen so merkwürdig bekannt anschaute. Ja Herrgott, dachte ich, das kann doch nicht sein, — dieses kleine Gewurstel, dieser süssliche, kleinliche Krimskrams! Aber wahrhaftig, es war mein Bild! So war mein grosses Werk zusammengeschrumpft; und ich fühlte, wie schmerzlich auch die Enttäuschung war, dass ich erst in Italien gelernt hatte, wie sehr mir Einfachheit und Grösse abging. Damals wäre ich glücklich gewesen, wenn ich die tiefen, italienischen Eindrücke in Wandmalereien, zu denen es mich gewaltig hinzog, hätte verarbeiten können. Doch es gab keine Gelegenheit, es kam kein Auftrag.

So malte ich denn Studien über Studien. Und da kamen die köstlichen Sommer in Ostenberg am Inn. Lauter gleichstrebende, fröhliche, ausgelassene Gesellen waren da beisammen: Stuck, Exter, Kuschel, Becker-Gundahl, Hubert v. Heyden, Dürr. Wir malten um die Wette nach der Natur, uns gegenseitig aneifernd. In einem Sommer habe ich dort mehr gelernt, als in jahrelangem Atelierstudium. Ich sagte zu meinen Freunden: „Wisst ihr, es liegt nicht am Was, nicht am Gegenstand, sondern am Wie!" Das klingt heute ganz selbstverständlich, ganz banal, für uns war es damals wirklich eine Errungenschaft, ein revolutionäres Aufbäumen gegen die Tradition!

Aber die alte Ansbacher Romantik stak mir immer noch in den Gliedern und so war denn das erste Resultat meiner Osternberger Studien ein Ritterbild, der heilige Georg!

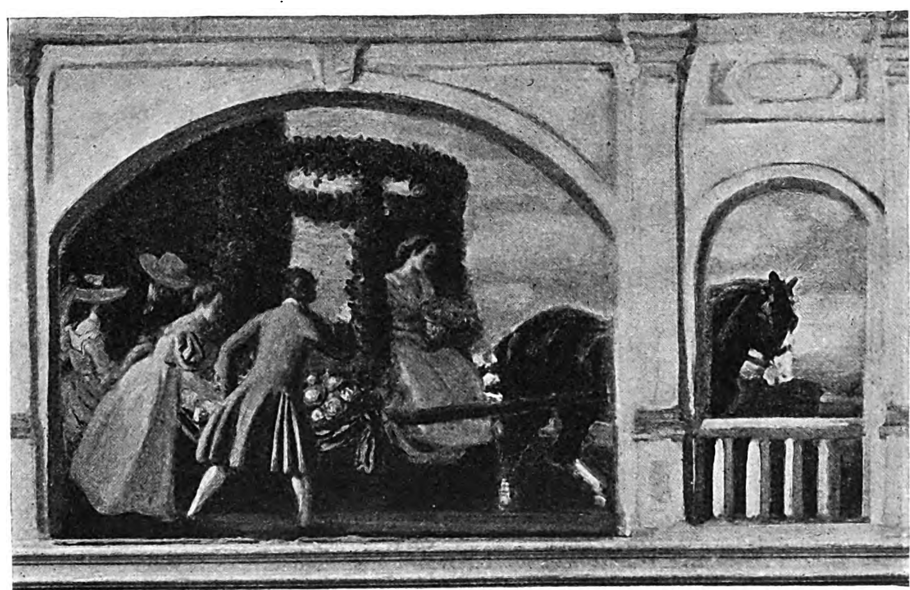
❖

Wenn ich ein bischen was erreicht habe, so verdanke ich das meinem eisernen Fleiss und meiner leidenschaftlichen Begeisterung. Denn ich bin mir immer talentlos vorgekommen neben den riesig talentvollen Leuten um mich.

Und so wenig Mühe mir das Technische macht, so viel grübele ich über künstlerische Probleme. Und so habe ich mir als meine Lebensaufgabe das Ziel gestellt: die Errungenschaften der modernen realistischen Naturanschauung mit der Formgestaltung der Alten zu vereinen.

Vielleicht ist das ein ungesunder Standpunkt; aber er ist hervorgegangen aus meiner Entwicklung, aus meinem Aufwachsen unter alter Kunst. Ich wenigstens sehe in meinen Sachen immer noch den Liebhaber, den Freund der Alten.

Ich halte es für selbstverständlich, dass wir auf den Schultern der alten Meister stehen, auf ihrer Arbeit weiter bauen. Und unbewusst thun das auch Die, die der alten Kunst gleichgültig oder gar feindlich gegenüberstehen.



LUDWIG HERTERICH, ENTWURF FÜR EINEN ALTEN RATHAUSSAAL



ADOLF MENZEL, UMSCHLAG ZU DEN „RADIER-VERSUCHEN“

NEUE WEGE DER BUCHAUSSTATTUNG

VON

ALFRED GOLD



Nicht auf eine kunstgeschichtliche Paraphrase über Buchkunst, noch gar auf Vollständigkeit auf diesem Gebiet soll das Folgende Anspruch machen. Über die Entstehung des modernen deutschen Buchgeschmacks, mit Ausblicken auf England usw., hat vor mehreren Jahren Otto Grautoff eine kritische Monographie verfasst, die als Gruppierung des Materials noch sehr gute Dienste leistet. Freilich würde dieses, das Material, nun einer starken Ergänzung bedürfen, aber dazu fehlt hier vor allem der Raum.

Die Buchausstattung während der letzten zwanzig Jahre ist in ihrer innerlich reichen Aufeinanderfolge von Veränderungen ein temperamentvolles Stück Entwicklung; diese Entwicklung aber sehen wir heute mit etwas anderen Augen als früher, an

Im Einverständnis mit dem Verfasser, sind diesem Aufsatz Abbildungen beigegeben worden, die nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit seinen Ausführungen stehen und mehr dem Gebiete der Umschlagzeichnungen angehören, weil die meisten der vom Verfasser genannten Beispiele durch Reproduktion nicht genügend zur Anschauung gebracht werden können. D. Red.

den einzelnen Wendepunkten. Unser Geschmack ist mit dem Weiterfortschreiten konzentrierter geworden. Wenn es natürlich verblendet wäre, zu glauben, dass wir als Besserwisser endgültig Recht haben, so ist mir doch, als wäre erst jetzt der Moment da, an dem wir Halt machen dürfen. Das Künstlertum ist gebändigt. Das Buch kommt wieder zu seinem Recht.

Ganz präzise lässt sich ein Grundsatz aufstellen, der in seiner Einfachheit heute wie eine Wiederentdeckung anmutet. Er lautet: das Buch trägt in sich selber die Möglichkeit, etwas Schönes zu sein. Sogar die Neigung dazu bringt es als Träger stärkster ästhetischer Hilfsvorstellungen, den es ja darstellt, von vornherein mit. Ein Buch ist wie ein Mensch. Damit es gefalle, muss es nicht in Ornamente gekleidet werden, sondern in ein Gewand, das Klugheit verrät, Geschmack, Mass. Freilich aus der Gleichgültigkeit darf die Schlichtheit nicht kommen; das stärkste Temperament muss beim Durchdenken und Anordnen aller Teile des Buchs geherrscht haben, ehe jene gewisse „ganz einfache" Lösung für Den, der ein Buch sachgemäss ansieht, gefunden und durchgeführt ist; der Vergleich mit der menschlichen Kleidung stimmt auch darin, dass der Buchverleger von der geschmackvollen Eleganz erfahren kann, wieviel man daran wenden muss, um gerade dem schmucklosen Kleid eine gewisse Selbstverständlichkeit zu geben.

Das Reformgewand ist für die feiner empfindende Frau keine schematisch brauchbare Lösung der Toilettefrage; ebensowenig kann sich das Buch einer derartigen Scheinmode einordnen, trotz der Bemühungen mancher neudeutschen Männer.

Das Buch braucht im allgemeinen bloss die Tugend zu haben, nicht geschmacklos zu sein, und schon befriedigt es uns; es braucht, wenn ich es richtig empfinde, bloss Elementareigenschaften: Gediegenheit, Ehrlichkeit, vor allem saubere Herstellung. Und aus all den unzähligen Büchern historischen oder heutigen Datums, die man gesehen zu haben sich erinnert, hebt sich, wenn nur das Entscheidende, Wesentliche gelten soll, eine Art Idealtypus Dessen hervor, was buchmässig ist, ein Typus, der etwas Abstraktes darstellt, der aber trotz seiner Abstraktheit alle wichtigsten Forderungen erfüllt. Auf einer bestimmten Höhe der Technik und des Modenwandels, der zum Überdruss führen musste, findet das Buch seine präziseste Form. Den Stilballast wirft es von sich. Es will nichts weiter sein als eben Buch. Es macht die grosse Revolution des grossen Jahrhunderts mit, und schon die ersten Literaturvorläufer des Zeitalters der reinen Vernunft sind buchgeschmacklich „vernünftig".

Das Buch der französischen Aufklärungszeit, im grossen Ganzen ein mittlerer, ziemlich schmaler Oktavband mit leichtem Pappdeckel, mit einfarbigem Leder bezogen, der Einband vorne und hinten als blanke Fläche gehalten, der Rücken mit feiner Schrift auf einem kleinen Felde bedruckt: das ist eine Lösung aller Gebrauchsfragen, die wie etwas in ihrer Art nicht mehr zu Übertreffendes anmutet. Von ihrer Form lässt sich wie von einem idealen Muster auf andere Formen schliessen und übergehen. Das „Buch an sich" tritt in den Bereich der Möglichkeiten und der Erörterung.

So überwindet das „Geschichtliche" in der Geschichte des Buches sich selbst. Erst in dem Augenblick, da alles Zufällige abgelöst, da das Beiwerk abgestreift wird, da die Stile fallen — eine Erscheinung, zu der es im Handwerk Parallelen in Fülle giebt —, tritt die Sache in ihrer reinsten und



AD. MENZEL, BUCHDECKEL

wichtigsten Form auf. Von Frankreich wandert diese klassische Büchermanier nach Deutschland. Noch zu unserer Grossväter Zeit setzt sie sich still, geschmackvoll und voller Gediegenheit fort. In der jetzt durch ihre Nachahmer so arg verzerrten Biedermeier-Epoche und weiterhin bis in das Sturmjahr, noch bis in den Anfang des Maschinenbetriebs in der Papiererzeugung und dem Buchbindeverfahren, besteht eine Art der Buchausstattung in Deutschland, die um so mehr unsere Liebe verdient, als sie lange genug wegen ihrer Schmucklosigkeit, oft freilich auch Ärmlichkeit, verkannt, übersehen wurde.

Es verlohnt, bei einem Beispiel kurz zu verweilen. Ziemlich wahllos greifen wir eines heraus, einen Band aus der Berliner Jean Paul-Ausgabe von 1848, die sicher keinen besonderen Anspruch erhebt, auch nicht nach der Richtung artistischer Einfachheit. Wir sehen den dünnen Pappdeckel mit geripptem grünem Kaliko überzogen, vorn und hinten mit Rahmen in Blindfassung verziert, beiderseits ohne Aufschrift, auf dem Rücken sehr geschmackvoll in Kassettenformen vergoldet und mit dem Titel bedruckt, freilich in unschöner Schrift. Dieses Buch aber als Ganzes hat etwas sehr Angenehmes und Handliches. Wenn man es etwa mit einem Band der sonst mit Recht gerühmten grossen Ibsen-Ausgabe zusammenstellt, so findet man vergleichsweise manches an dieser zu tadeln. Der moderne Geschmack ist unsicherer als der ältere. Das graue Papier mit der zu fein geratenen Frakturschrift wirkt nicht so gut wie das kräftige Weiss mit denselben, nur etwas kernigeren Lettern. Die verschiedenen Schriftgrade in der Fraktur (fett, halbfett usw.) sind heute zur Stillosigkeit entartet. Und der äussere Teil, den für die Ibsen-Ausgabe Otto Eckmann entworfen hat, strotzt von Fehlern, unter denen die schreiend grosse Titelprägung vorne, wo niemand sie braucht, heute typisch geworden ist. Der ornamentale Eulenkopf auf dem Rücken ist als Prägestempel gleichfalls sehr unschön, die Titelschrift gefällt uns nicht besser als die sonstigen Eckmann-Lettern, die eine Zeitlang in Mode waren, der Deckel als solcher schliesslich ist so wenig schmiegsam, so plump, dass er mit dem Körper des Buchs sich auf die Dauer garnicht verträgt, sondern an den Ecken und Kanten seine eigenen Wege geht, sich ausbiegt — anders als in der Jean Paul-Ausgabe, wo das Buch durch den Deckel nicht belastet, sondern kastenförmig ergänzt wird. Bezeichnend ist auch der Gewichtsunterschied: ein Band des Ibsen-Werks von 320 Seiten wiegt eineinhalb Pfund, ein Jean Paul-Band in nur etwas kleinerem Format, aber 640 Seiten stark, wiegt um ein Drittel weniger. Die sinnreiche Leichtigkeit des Buchs, die wir heute von England glauben lernen zu müssen, war den deutschen Handwerkern also auch schon bekannt.

Das Buch der künstlerisch stillen und handwerklich guten Jahrzehnte wurde gefährdet, als die Maschine dem Arbeiter Zeit liess, sich als Dekorateur zu betätigen. Das Buch wurde zum Spielball aller Unbildung. Es nahm in der zweiten Jahrhunderthälfte jene entsetzlichen, barbarischen Ausstattungsformen an, die heute so abstossend wirken, dass man sich schwer überwindet, eine solche Ausgabe noch in die Hände zu nehmen. Die Formenlogik schien verloren zu sein. Aber wenn man nun glauben mochte, dass durch das Eintreten von Künstlern an



A. SCHRÖDTER, BUCHDECKEL



TH. HOSEMANN, TITELBLATT

des Jahrhunderts Ende die Ästhetik des Buches wieder gerettet sei, so hat die Erfahrung gezeigt, dass das auch nur ein Experiment war, und dass es oftmals geglückt, aber manchmal misslungen ist. Otto Eckmann war ein typischer Vorläufer. Er überschätzte den Deckel des Buchs und im Innern die Zierleiste. Schon macht sich ein Rückschlag bemerkbar. Den Buchschmuck lehnt heute mancher moderne Verleger, wie Albert Langen, so unbedingt ab, dass er schliesslich die Form einer möglichst gut lesbaren Kinderfibel (man denke an den „März") zu einer endgültigen Lösung erhebt.

Sinnlos wäre es, ganz zu verkennen, dass von den modernen Künstlern sehr vieles Ausgezeichnete zur Ausstattung von Büchern geleistet wurde. Aber wenn ein Sammler des Materials, wie etwa Grautoff, die letzten Jahre nacharbeiten und das Neueste einordnen wollte, so würde er finden, dass eine stille Neigung zu altmodischer Einfachheit vorherrscht — ein Archaismus, der sich zugleich auch auf den Verlagsinhalt auszudehnen beginnt. (Neudrucke alter Pasquille bei J. Zeitler u. a.)

Das Buch, das man nach den ersten Anregungen von O. J. Bierbaum dekorativ behandelte, bearbeitet man jetzt als Etwas, was „stofflich" schön zu sein hat, und Bierbaum selbst auch greift heute auf das Historische zurück, sei es in der Ausstattung, sei es sogar in der Edition eines Buchs („Maultrommel und Flöte", „Felix Schnabels Universitätsjahre").

Ein ausgezeichnetes Beispiel aus demselben Verlag wie Eckmanns „Ibsen", dem Verlag Fischer, steht uns zu Diensten in Hugo v. Hofmannsthals Prosa-Aufsätzen, von denen bisher zwei Bände erschienen sind; die zeigen in ihrer einfachen Ausgabe, im leichten und glatten, ockergelben Pappband, nur auf dem Rücken ein Papierschildchen mit Titel tragend, ebenso leicht auch im Innern, für das büttenartiges, filziges, weisses Papier gewählt ist, in prächtiger Mediaeval-Antiqua gedruckt, ohne anderen Schmuck als typographisch schön gezeichnete Titelblätter und mit einem altroten Schnitt, der an Folianten erinnert —, diese Bücher zeigen Etwas, das archaistisch anmutet und den Stil von heute und morgen einleiten könnte. Überaus gut und richtig sind diese Bücher zugeschnitten. Mit ihren grasgrünen Schutzdeckeln bilden sie eine Komposition mit frischer Pointe. E. R. Weiss, der als Buchkünstler der „Insel"-Hefte so vieles probiert, der später der Neuen Rundschau ihr untadeliges Kleid von heute gegeben hat, ist mit der Hofmannsthal-Ausgabe zu einer Voll-



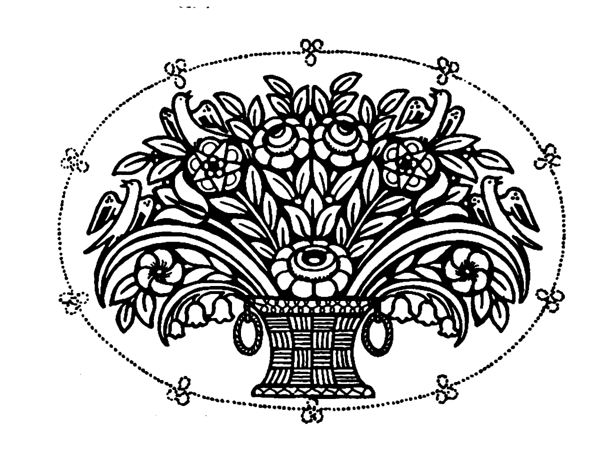
LOVIS CORINTH, BUCHDECKELZEICHNUNG

kommenheit gelangt, die uns auf jeden Fall einleuchtet, gleichviel ob man ihre verblüffende Simplizität zum Vorbild machen will oder nicht.

Und da haben wir nun einen Buchschmuckspezialisten, der auf gangbare Wege führt.

Sicher macht grade von Künstlern heute in Deutschland Weiss jene Bücher, die am meisten Gleichgewicht haben, die am wenigsten Experiment sind, eine Ausstellung seiner neueren und älteren Arbeiten, freilich nicht vollständig, war Neben dem lebendigen Akt steht bei Weiss — und bei keinem Andern so sehr wie bei ihm — in zeichnerisch gleicher Valeur der buchschmückende Blumenkorb, die Arabeske, das Initial. Auch im geometrischen Mittelpunkt einer Rosette liegt ein Pol seiner Kunst. Zwischen diesem und dem Gegenpol aber, dem Naturalismus, findet seine elastische Hand den richtigen Weg. Man sehe von Weiss die Grimmschen Märchen mit dem Tapeten-Einband, dem das biedermeiernde Muster nichts von der an-

Deutsche Hausmusik
aus vier Jahrhunderten
Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erläuterndem Text von
H. Leichtentritt



E R Weiss fec 1906

Bard, Marquardt & Co
Berlin 1907

E. R. WEISS, TITELBLATT

neulich in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu sehen und zeigte das Überraschende eines Malers, dessen zeichnerische Gedrungenheit aus der farbigen oder schwarzweissen Holzschnittbildwirkung sich ganz ohne Zwang, ohne Grundsatz, ohne Theorie weiterentwickelt hat zu einer blühenden Ornamentik. Die so viel paraphrasierte Entwicklung zur stilisierenden Kunst: hier ist sie. sprechenden Unbestimmtheit nimmt, die gerade der pathetische Übergangsgeschmack der letzten Jahre nicht getroffen hat. Diskret bleibt die Wirkung, auch wenn auf den Dichtungen der Frau Helene Voigt-Diederichs die Titelanordnung, an das echt Weiss'sche üppige Blumenmotiv herangepresst, zu einer abgeschlossenen bildhaften Seite wird. Ebenso frisch wie die derbe knäuelartige

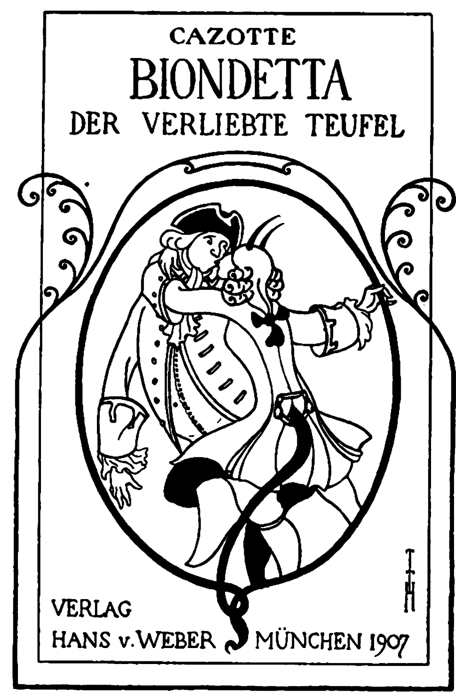


TH. TH. HEINE, BUCHUMSCHLAG

Füllung mutet bei Weiss ein hieratischer Zug („Geschichten des Rabbi Nachman") oder eine Art heiteren Formelgeistes, spielerischer Prägnanz („Moderne Baukunst" von Scheffler) an, und auch das empfindsame Rahmenmotiv, der zarte Schnörkel an Straussens „Engelwirt" und Schleiermachers „Vertraute Briefe über Lucinde" sind dafür Beispiele. Das Feinste und Anspielungsreichste an Zartheit aber ist auf dem Buch „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" zu finden. Hier sollte augenscheinlich der Eindruck gewahrt sein, als überliefere sich ein Autor nur unter Vorbehalt, gleichsam nur handschriftlich, nur vertraulich der Öffentlichkeit. Mit dem einfachsten Mittel ist das erzielt — mit der schmucklosen kleinen Frakturschrift, die hier den Titelraum einnimmt.

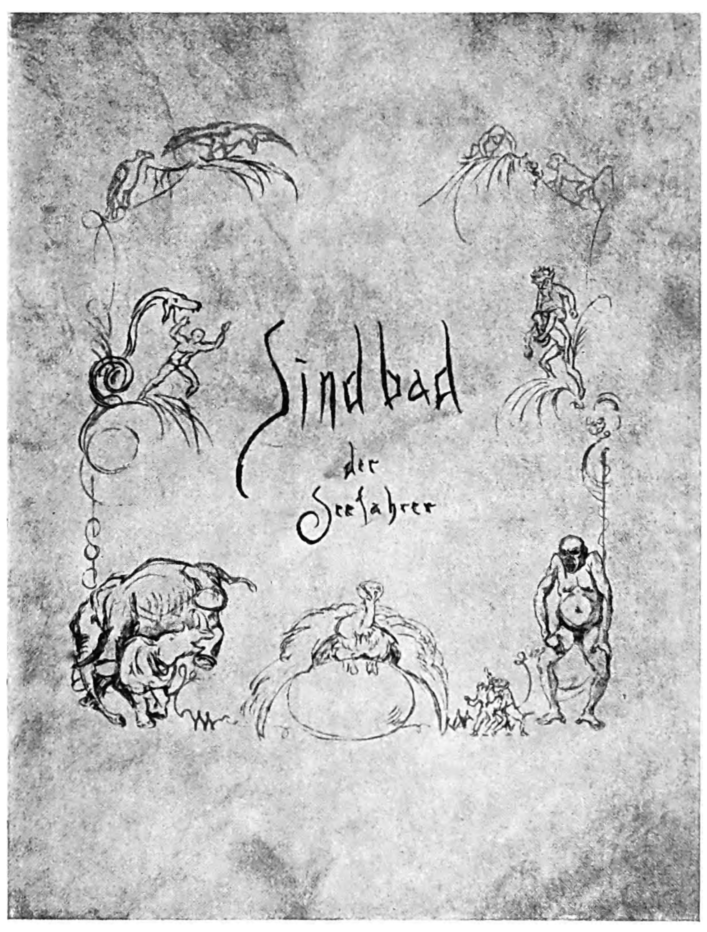
Dass E. R. Weiss nur den Buchrücken beschreibt und — wenn er zum Deckel übergeht — den flexiblen Einband wählt, ist zugleich eine Bestätigung dafür, dass vom Standpunkt der konstruktiven Richtigkeit des Buchs aus sich gewisse technische Fortschritte einbürgern oder zumindest empfehlen, die sogar auf gewisse Gesetze rückschliessen lassen. Keineswegs wollen wir den Künstler zum Pedanten machen. Wir wollen es auch selber nicht sein. Doch Niemand, der ein Buch macht, darf eben übersehen, dass die Hauptsache in seiner technischen Herstellung (auch beim broschierten Buch, das ja gleichfalls gebunden, d. h. mit Bünden zusammengehalten ist) der Rücken bildet, dass die innere Haltbarkeit des Rückens dabei das Wichtigste ist, und dass folgerichtig also vom Rücken die ganze Konstruktion des Buches technisch und deshalb auch ästhetisch ausgeht. Ein Buch ist eine kunstgewerbliche Leistung. Man muss es auf seinen Zweck hin, die feste Handhabung, anlegen und aus ihr heraus die Variationen finden, die nun möglich sind. Ich kann mir wohl denken, dass gerade ein technisches Talent, wie es der Buchgeschichte schon lange gefehlt hat, auftaucht und ausser den Neuerungen von heute (flacher Rücken, flexibler Einband), Formen von logischer Bestimmtheit findet, wie etwa ein Buch mit ganz massivem und den Buchkörper klammerhaft umschliessenden oder mit einem das Papier zusammenschnürenden Rücken, neben dem die Einbandseiten ganz unwichtig würden. Das wäre die letzte Lösung nach einer Seite. Andererseits wird man bei Büchern, die offen aufliegen sollen, den schweren Einbanddeckel kaum entbehren und — wieder die letzte Lösung — die albumartige Heftweise einführen können, bei der die Papierlagen (Bogen) nicht direkt an die Rückensehnen angebunden, sondern auf Falzstreifen sitzen würden.

Man wird auf jeden Fall bei dem Buch, das



TH. TH. HEINE, BUCHDECKELZEICHNUNG

korrekt sein soll, die Konsistenz des Einbands mit dem Gewicht des Buchinnern in eine bewusste Beziehung bringen, wobei freilich die verschiedensten Kombinationen möglich sind je nach dem Zweck und auch nach dem Charakter und Stil eines Bandes. Ästhetisch aber ist dann die Rechnung meistens sehr leicht zu lösen. Man kann vom Rücken des Buches ausgehend seinen festen oder papierenen Deckel nach beiden Seiten hin ornamentieren, wie es



MAX SLEVOGT, UMSCHLAG ZUM „SINDBAD"

Kersten mit seinen berühmten (freilich etwas zu lederwarenhaften) Einbänden tut. Man kann auch den Rücken mit einbeziehen in das Umschlagbild, wie es mit vollem Recht die Plakatfranzosen und nach ihnen in seinen Anfängen T. T. Heine mit bemalten Romaneinbänden gemacht haben; japanisierend mutet das an, und im Sinn der japanischen Lackmalereien, die von der Oberseite eines Kastendeckels unbekümmert nach unten fortlaufen, läge es nahe genug, die Aussenzeichnung sogar auf die inneren Deckelseiten fortzusetzen und damit das eigene Vorsatzmuster entbehrlich zu machen. Aber man kann gerade durch das Vorsatzmuster eine schöne Tonwirkung, des Ganzen erzielen. Man kann schliesslich auch völlig unbefangen (alles Gesetzliche ist da so relativ!) die vordere Einbandseite allein mit Schmuck überschütten. Es wird Fälle geben, in denen gerade das voll Geschmack ist.

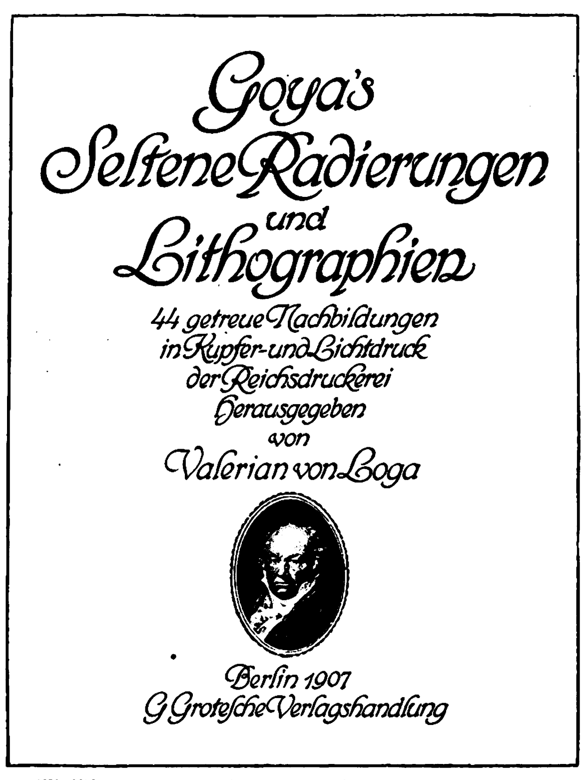
Sehr schöne Bücher bringt unter den Verlegern, die von den Grossthaten des Inselverlags gelernt haben, der schon genannte J. Zeitler in Leipzig heraus. Man nehme des Pierre Louys „Lieder der Bilitis" in die Hände. Das Buch kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, in dieser deutschen Ausgabe seine ganze Schönheit — nicht zum Ausdruck zu bringen, aber restlos geniessbar zu machen. Die Lieder, meisterhaft übersetzt, sind auf kräftigem Büttenpapier in einer so richtig abgewogenen klaren Schrift und Rhythmik gedruckt, dass sie — das Paradoxon verzeihe man — sich für das Auge zugleich auch schon vorzutragen scheinen. Ihre antikisierenden Klänge wirken mit marmorner Klarheit. Der graubraune Einband aber, mit dem rehbraunen Lederrücken geschlossen, ist wie ein schlichtes Gewand der schönen Bilitis, der man zutrauen kann, dass sie sich mindestens im Gewand nicht prostituierte. Eine sehr reizende handliche Lösung im Morris-Geschmack stellt die von Tiemann besorgte Ausgabe des Labyrinths der Liebe von Boccaccio dar. Sehr gut finden wir auch, neben vielem Andern aus Zeitlers Verlag, die in halbsteife und goldgepresste, vorn klappenartig umgekantete Leinenbände gekleideten neuen Roman-Editionen. Für die Kameliendame wurde Rosa gewählt, auch als Ton des Papiers. Ein Hauch von Schminke; Süssigkeit, die nicht süsslich ist.

Als geschmackvolle technische Leistung verdient vor allem auch aus dem Verlag Julius Bard der „Hortus Deliciarum" einen Platz an erster Stelle. Die Luxusausgabe erscheint in Ganzpergament. Aber auch die Pappbände, für das kleine Format sehr geschickt gewählt und den Buchkörper mit fast witziger Knappheit einrahmend, grünlich bezogen, mit Girlanden von Somoff unauffällig geschmückt, passen gut zu dem schönen Druckinhalt, dem u. a. Franz Christophe charmante Titelblätter geliefert hat. Aus dem Verlag Bard,

Marquart & Co. war vor zwei Jahren auch Oskar Bie's „Tanz“ hervorgegangen, ein grosser und starker Foliant, den man als Bibel der Bibliophilen bezeichnen konnte, der im Ästhetischen musterhafte Geschlossenheit mit dem grossen Reichtum vereint, den eine Fülle von Bilderbeilagen und Walserschen Schmuckstücken (diese freilich oft allzusehr „Buchschmuck“) ausstreut.

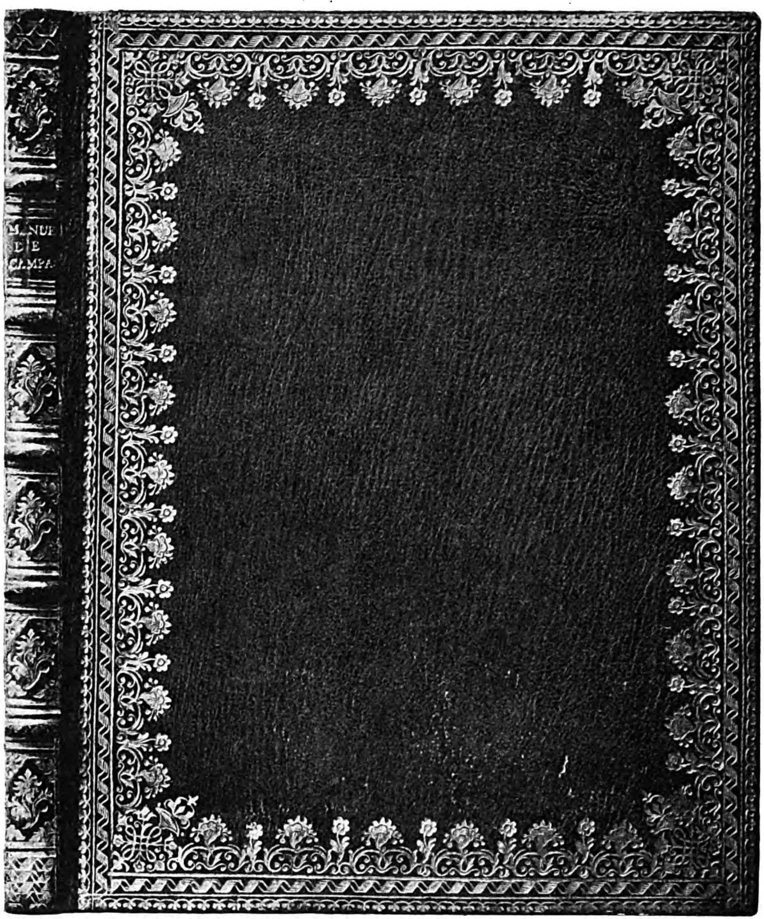
Leider verbietet es sich an dieser Stelle, den Geschmack zu interpretieren, mit dem Bruno wieder dem Graphiker grosse Gebiete ein. Bei ihm hat sich Walser entwickelt. Slevogts Originallithographien in den Publikationen „Schwarze Szenen“, „Ali Baba“, „Sindbad der Seefahrer“, die uns heute nicht weniger grossartig und nicht einmal kühner vorkommen, als seinerzeit Menzels Illustrationen waren, würden ein Wort für sich verlangen, wenn das noch unsere Aufgabe wäre, die es in Wirklichkeit schon überschreitet.

Nicht das Graphische, sondern das Technische,


Goya's Seltene Radierungen und Lithographien
44 getreue Nachbildungen in Kupfer- und Lichtdruck der Reichsdruckerei
Herausgegeben von Valerian von Loga
Berlin 1907
G. Grote'sche Verlagshandlung

H. WIEYNK, GESCHRIEBENES TITELBLATT

Cassirer die Bücher seines Verlags behandelt, oder mindestens dabei so zu verweilen, wie es der Liebhaber möchte. Cassirer ist vielleicht der einzige Verleger, der die Kultiviertheit der Ausstattung so steigert, dass er jede Schablone, auch die vom Künstler geschaffene, ausschliesst. Keinerlei neudeutsche Richtung macht er mit. Der geschmackvollen Laune vertraut er sich an. Dabei ergaben sich selbst im einfachsten Rahmen so prachtvolle Lösungen wie die in Pappbände gebundenen Bücher Gauguins und Van Goghs, beide in weissem Japanpapier, exotisch-überseeisch im Stil ohne irgendein Stilmittel, rein gefühlsmässig angelegt und gefühlsmässig getroffen. Cassirer räumt andererseits oder vielmehr das Tektonische stand hier zu Frage; auch nicht das Einzelne so sehr wie das Schulbildende. Aber das soll nicht verhindern, dass zum Schluss noch rasch auf die originellste deutsche Büchergruppe verwiesen sei, die zugleich auch die jüngste ist: die des Verlags Hans von Weber in München. Weber greift auf die Ideale des „Pan“ und der Zeit, da die „Insel“ noch eine Zeitschrift bedeutete, zurück. Mit einem der gebildetsten Bibliophilen von heute, Franz Blei, gibt er zusammen den „Hyperion“ heraus. Seine Bücher vertraut er zur Ausstattung phantastischen Zeichnern an, so Pretorius Otto zu Gutenegg, Thomas Theodor Heine. Von Gutenegg ist das kleine Märchenbrevier des Sollo-



ALTER LEDEREINBAND AUS DER FÜRST FÜRSTENBERGISCHEN BIBLIOTHEK

gub in einem auffallend deutschen und harmlosen Geschmack sehr gewandt dekoriert, ein anderes Buch aus dem Russischen aber „Die Republik des Südkreuzes“ (von Bojustoff) in einer höchst brillanten Manier ausgestattet, bei der der blauschwarze Lederband vorn ein Bild von feierlichen Kerzen und Lichtschwaden in schwerem Gold trägt. Hier ist ein Buch, dem man anmerkt, dass es nicht leicht genommen sein und auch nicht als „bequem“ sich darbieten will. Daran denken die Bücher dieses Ästhetenverlags überhaupt nicht. Einzelne ihrer Luxusausgaben haben statt des Vorsatzpapiers einen filzartigen Stoff, der die Wärme des Tons natürlich viel reiner bewahrt als das Papier, aber für den Nichtluxus, das Lesen, alles eher als einen Vorteil bedeutet. Heine schliesslich hat eine Novelle von Cazotte „Biondella“, die in kadmiumgelbes Leder gebunden und auf Japan gedruckt ist, mit einer genialen Titelzeichnung versehen, Hebbels „Judith“ dagegen behandelt wie ein zu geistreicher Künstler, der an eine zu pathetische Aufgabe kommt.



GOTTFRIED SCHADOW, SELBSTBILDNIS

SCHADOWS BÜSTEN
AUS ANLASS DER BERLINER SCHADOWAUSSTELLUNG

VON

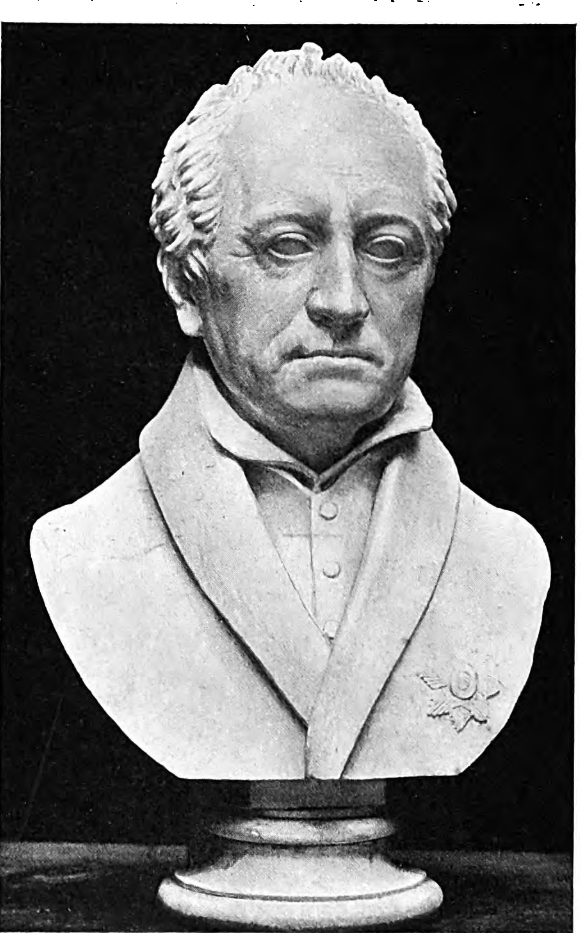
HANS MACKOWSKY



Es ist kein Zufall, dass in dem Lebenswerk Schadows die Porträtbüste überwiegt. Man verfolgt sie durch alle Phasen seiner sich über fünf Dezennien erstreckenden bildhauerischen Thätigkeit; in gewissen Perioden bildet sie seine ausschliessliche Beschäftigung. Mit einer Porträtbüste sehen wir den Neunzehnjährigen debütieren, eine Porträtbüste gehört zu den allerletzten Arbeiten, ehe sich die Werkstatt zur Studierstube umwandelt. In den Zeiten der drückendsten Not des Vaterlandes, während der Hof auf der Flucht war und das Haus in der kleinen Wallstrasse unter den Lasten der fremden Einquartierung und der Contribution seufzte, waren es die vom Kronprinzen Ludwig von Bayern für die Walhalla bestellten Büsten, die allein die Fortführung der Werkstatt ermöglichten.

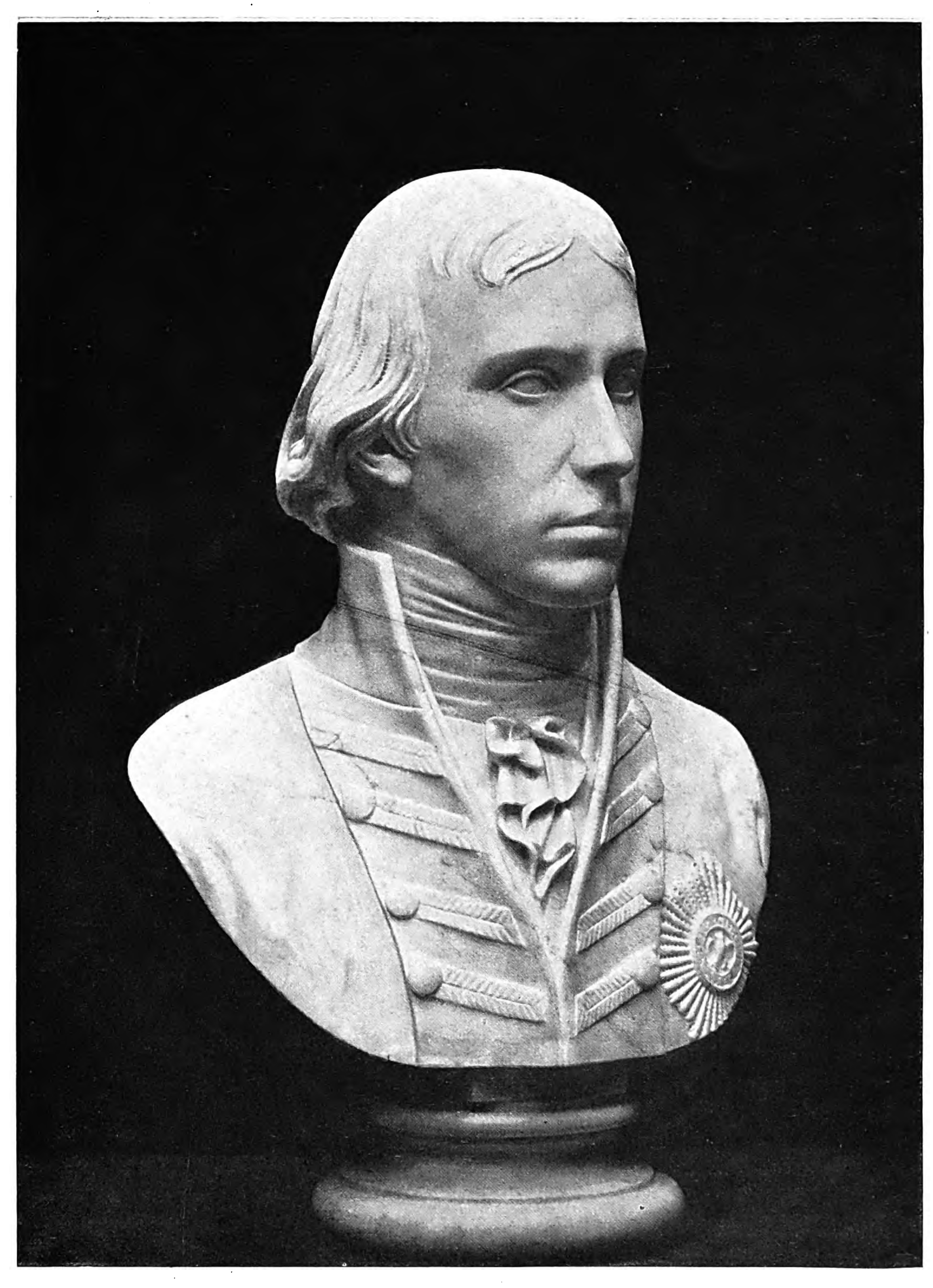
Eine so stattliche und ununterbrochene Produktion muss notwendigerweise in der Richtung und Eigenart des Talentes selbst begründet liegen. Man würde sehr irren, wollte man sie sich als ein begleitendes, unter Umständen lästiges Nebenher vorstellen oder gar als ein faute de mieux, wenn die Bestellungen stockten. Die Porträtbüste ist der

Ausgangspunkt und zugleich die Stärke der Schadowschen Bildnerkunst. Das Studium des Physiognomischen ist das Erste, was ihn bei seinen Monumentaldarstellungen beschäftigt. Das anmutigste Werk seines Meissels, die Gruppe der beiden Prinzessinnen, ist gleichsam nur die Ergänzung zweier Originalporträtbüsten zu ganzen Figuren. Von der entzückenden lebensgrossen Genrefigur der Hoffnung erzählt der Meister selbst, wie seine erste Intention war, nur das Porträt en buste der schönen Friederike Unger zu machen, wie dann auf Verlangen des Modells selbst die Arme hinzugefügt worden, und wie endlich nach mancherlei Unterbrechungen die liebreizende Gestalt in ganzer Figur vollendet wurde. Die lebensprühende Büste des alten Dessauers war die erste vorbereitende That zum Denkmal des Fürsten auf dem Wilhelmsplatz, und auch von Luther wurden mehrere Büsten gearbeitet, ehe sich der Meister an den monumentalen Aufbau der ganzen Gestalt machte. Nur wo gute Vorbilder schon vorhanden waren, wie von Zieten und von Blücher, sehen wir Schadow auf das eigene Vorstudium verzichten.

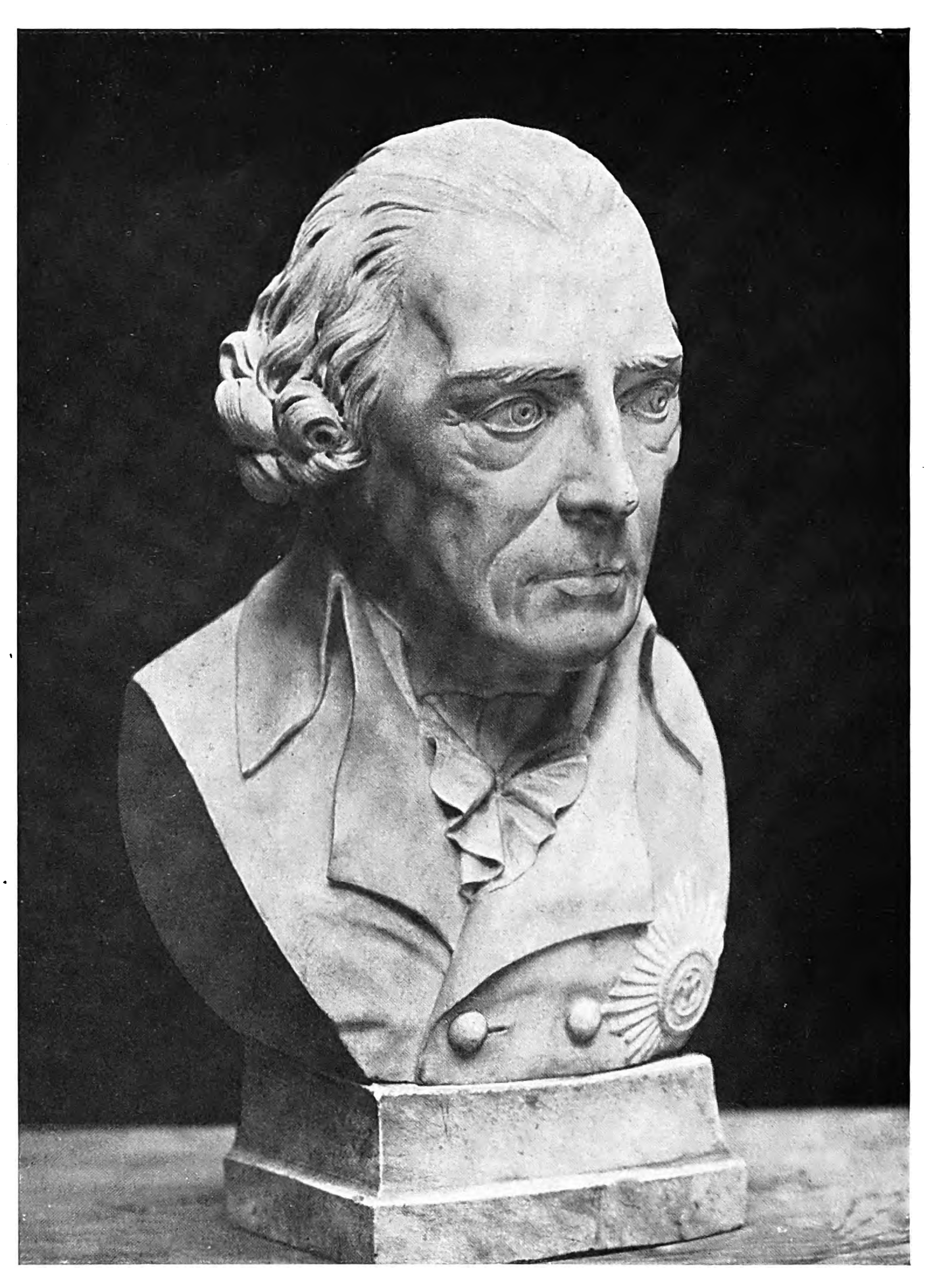

GOTTFRIED SCHADOW, GOETHE

In diesem primären Interesse am Physiognomischen, von dem ausser seinen zahlreichen Zeichnungen auch seine 1835 erschienenen „Nationalphysiognomieen oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äussere Gestaltung des Kopfes" ein beredtes Zeugnis geben, ist Schadow der echte Sohn seines Zeitalters. Erst in unseren Tagen, wo aus sorgfältig verschlossenem Besitz, aus verstaubten Schlossarchiven auch das einst für die Öffentlichkeit nicht bestimmte Schreibewerk der still sich an den eigenen Erinnerungen Wärmenden hervorgezogen wird, ahnen wir den ungeheuren Umfang der Memoirenliteratur mit ihren prägnanten Charakteristiken, die eine hohe Vorstellung von der geistreichen Schärfe der Beobachtung in den verschiedensten Kreisen geben. Wir denken an die Kunst der alten Silhouettenschneider, unter denen sich gewiss mancher geistreiche Dilettant, manche geschickte Liebhaberin befunden haben wird, und vergessen fast darüber den unbeschreiblichen Eindruck von Lavaters „Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe", die unbeschadet der witzigen Polemik von Lichtenberg in einer mit Zusätzen erweiterten französischen Ausgabe (1781—85) einen nur gesteigerten literarischen Erfolg erlebten.

Ist demnach Schadows Vorliebe für das Porträt ein Typisches, das ihn mit seinem Zeitalter verknüpft, so ist seine Auffassung und bildhauerische Darstellung ein höchst individuelles Verdienst, mit dem er aus den Traditionen seiner Zeit heraustritt, ja in der unbeirrbaren Sicherheit des eigenen starken Gefühls ihnen widerstreitet. Zwar rühmt Schadow, wozu er sich sonst nicht leicht entschliesst, die „meisterhaften Büsten nach dem Leben", die sein Lehrer Tassaert gemacht habe. Dies hohe Lob kann aber nur zutreffen für die impressionistisch keck und leicht behandelte Thonbüste des alten Zieten, die in der Lebhaftigkeit ihres Ausdrucks ziemlich vereinzelt dasteht. Schon die beste der mir sonst von Tassaert bekannten Büsten, Moses Mendelssohn zeigt mit dem stechenden Blick und dem leicht geöffneten Munde einen krampfigen Realismus, der dem Weichen und Liebenswürdigen des Rassekopfes nicht gerecht wird. Bis zur Starrheit geht der Ausdruck dann in der Büste Friedrichs des Grossen. Und sollte diese auch nur eine Werkstattarbeit sein, so zeigen doch die Porträts von Seidlitz und Keith auf dem



GOTTFRIED SCHADOW, FRIEDRICH WILHELM III.



GOTTFRIED SCHADOW, FRIEDRICH DER GROSSE

Wilhelmsplatz, dass Tassaert im Bildnis so wenig wie im Kostüm über Allgemeines nicht hinauszudringen vermocht hat.

In Rom bei Trippel lernte Schadow dann den Stil der klassizistischen Porträtbüste kennen. Wenn er auch die bekannte Goethebüste Trippels kaum und die Herderbüste sicher nicht gesehen hat, so merkte er doch aus den anderen Arbeiten Trippels, wie dieser die Natur durch das Medium der Antike erfasste. In dieser vagen Stilisierung ging das Eigentliche verloren, in dem Schadow das Wesen der bildlichen Wiedergabe erkannte: die unmittelbare Frische des Natureindrucks. Er wandte sich bald von Trippel ab in unverhohlenem Unmut über dessen „Konvenienzmenschen aus Michel Angelo und einigen Antiken, die er aus dem Ärmel schüttelte“. Hätte er Goethe damals in Rom kennen gelernt und den Dichter über den Apollokopf, den Trippel zurechtmodelliert hatte, urteilen hören: „ich habe nichts dagegen, dass die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt“ — vielleicht wäre schon damals der prachtvolle Zweikampf zwischen Ästhet und Künstler gestiegen, der 1801 erst in den Propyläen und der Eunomia ausgefochten wurde.

Viel näher stand Schadow die Auffassung der französischen Bildhauerschule, deren Spuren in Rom deutlich zu verfolgen waren. Der Meister der realistischen Porträtbüste, Houdon, dessen Ruhm von Paris aus allmählich europäische Geltung gewann, hatte Schule gebildet. Saly und besonders der Schwede Tobias Sergell, mit dem Schadow später persönlich bekannt wurde, nahmen Houdons Tradition auf und führten sie weiter. Sie standen mit ihrer geistvoll-scharfen, jedes Detail berücksichtigenden Naturwiedergabe in prinzipiellem Gegensatz zu den Klassizisten. Aber es lag Schadow ebenso fern sich bedingungslos diesen Naturalisten sans phrase anzuschliessen wie jenen Klassizisten, die alles Wirkliche nur durch den Majaschleier eines antiken Ideals zu sehen vermochten.

Die starke Natur wählte, ohne einen Augenblick zu schwanken, ihren eigenen Weg und bewies in einer langen Thätigkeit, dass sie den allein ihr offenstehenden sogleich erkannt und gefunden hatte. Haarscharf hielt er die Mitte zwischen der poetischen Schönrednerei der Einen und dem „Gemein-Natürlichen“ der Andern. Immer wieder fühlt man sich vor Schadows Büsten an die Meisterwerke der römischen Porträtplastik aus der Kaiserzeit erinnert, die unvergesslich sind in ihrer Synthese des Geistigen und Physischen, wodurch die ganze Persönlichkeit zu erschöpfender Erscheinung gebracht wird. Diesen alten Meistern mit ihrer unbestechlichen Sachlichkeit, ihrem gross zusammen-



GOTTFRIED SCHADOW, KNABENBÜSTE

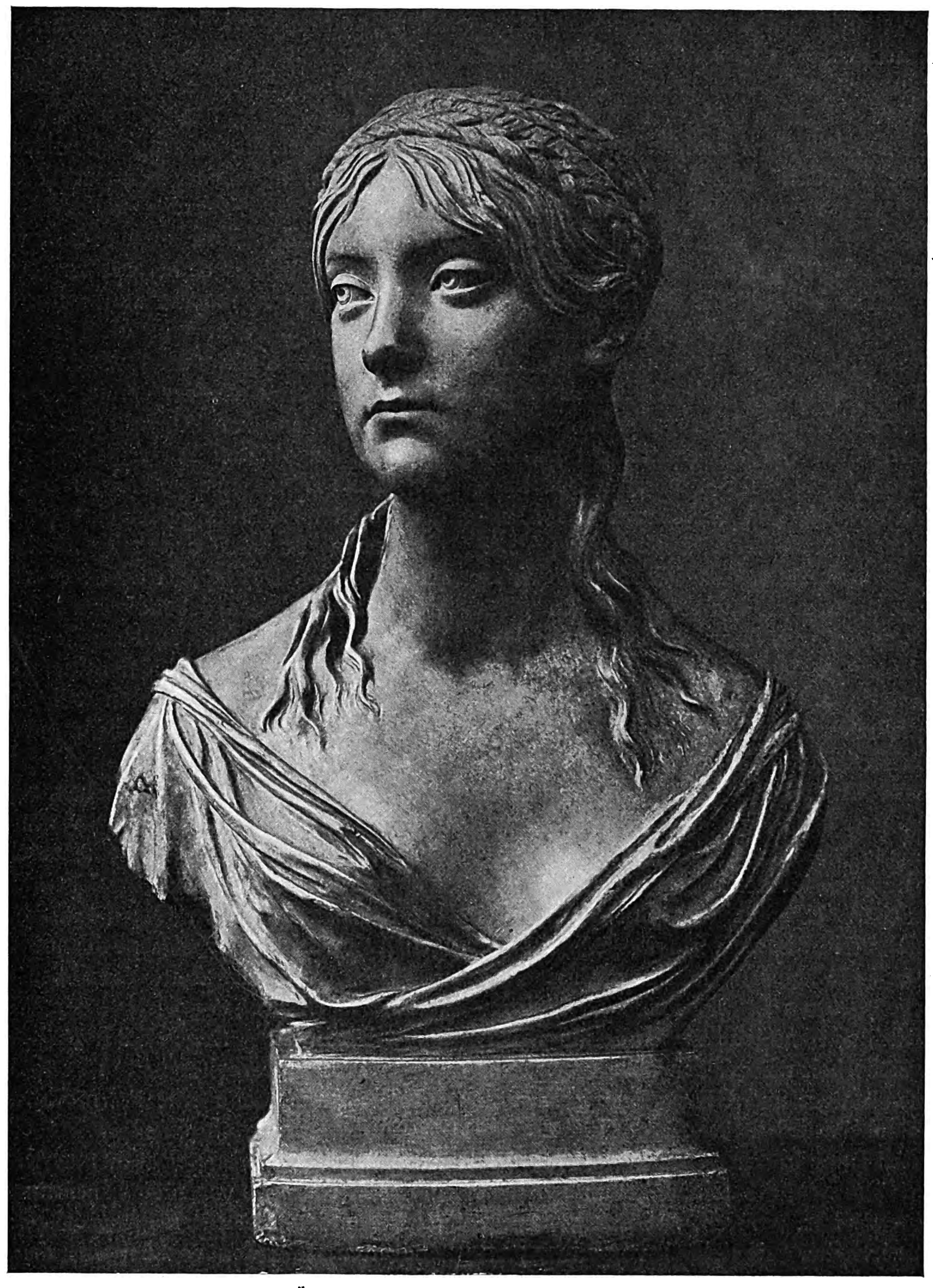
raffenden Blick, ihrer Anpassungsfähigkeit an die Forderung des Individuellen fühlte sich der rationalistisch veranlagte Norddeutsche verwandt. In diesen Namenlosen, deren Werke in langen Reihen auf den Bordbrettern des Vatikans und des Capitols standen, lernte Schadow seine Meister kennen. Aber die innere Verwandtschaft mit ihnen schützte ihn vor leerer Nachahmung. Er liess sich von ihnen über die Prinzipien ihres Stiles aufklären und sah ihnen die Mittel ab, mit denen sie ihre überraschenden Wirkungen zustande brachten. Sah, wie es ihnen ganz fern lag, auf associativem Wege die Wirklichkeit zum Ideal zu höhen, wie sie sich aber auch hüteten, die Summe der Erscheinung aus einer Addition aller Details herzustellen. Ihrem Schaffen lag ein sicheres und gereiftes Können zu Grunde, das auch der Durchschnittsleistung noch einen künstlerischen Wert liess. Ihr Vorbild klärte den jungen Meister über sein eigenes Wollen auf und bestärkte ihn in seinen Prinzipien zu einer Zeit, wo der allgemeine Takt und Geschmack in der bildenden Kunst unsicher und schwankend zu werden begann.

In seiner ebenso mutigen wie klugen Streitschrift gegen Goethe, die zugleich eine praktische Ästhetik seines Schaffens enthält, hat Schadow sich ausführlich über die Prinzipien der Porträtplastik ausgesprochen. Er verrät seinen gesunden, von keinen Theorien umnebelten Sinn, wenn er von dem Bildnis vor allem die schlagende Ähnlichkeit fordert. Aber die Ähnlichkeit bestehe keineswegs „in der noch so genauen Ausführung und Imitation eines besonderen Teiles“; vielmehr, wie man aus der Entfernung einen Bekannten an der ihm eigentümlichen Stellung der verschiedenen Teile seines Gesichts zueinander wieder erkenne, so müsse der Porträtbildner zunächst „die Richtung der Linien und die Entfernungspunkte der Partien untereinander, so genau wie die Kopierscheibe zu bestimmen“ versuchen. Dann erst könne die Detailcharakteristik einsetzen und das Werk nach allen Seiten hin bereichern und beleben.

Diesen organischen Aufbau des Bildnisses in seinen konstituierenden Massen, deren Verhältnisse mit mathematischer Genauigkeit gegeneinander abgemessen sind, giebt den Büsten Schadows einen festen, gleichsam architektonischen Zusammenhang, der einen klaren, leicht fassbaren Überblick gewährt. Unverwirrt folgt das Auge dem Zuge der Flächen, wie sie sich bestimmt gegeneinander abgrenzen und die Struktur des Kopfes verdeutlichen. Freilich gehörte ein grosser Blick dazu, aus der wirren Fülle der Eindrücke, die das Leben dem Künstler hinbreitet, dies Formengerüst zu erkennen und aufzubauen.

Hatte das Auge in der Fixierung des primär Individuellen seine Schuldigkeit gethan, so blieb es der Geschicklichkeit der Hand überlassen, das sekundär Charakteristische hinzuzufügen, all' die feinen und intimen Züge, die die Natur gleichsam erst bei näherem Herzutreten offenbart. Hiebei kam dem Meister seine vortreffliche Schulung zu statten; er rühmt gelegentlich selbst die Franzosen und Italiener aus Tassaerts Werkstatt, denen er früh schon absah, was sich an Geschicklichkeit und Handgriffen erlernen liess. Mit Entzücken verfolgt man seine Hand in der Durchbildung des Stofflichen. Wie er die Haare sich seidenweich der Form des Schädels anschmiegen lässt oder sie mit Hilfe einer virtuosen Bohrtechnik in kleine, unterhöhlte Locken sondert, wie er ein Band hindurchschlingt oder sie zu einer kunstvollen Frisur flicht. Seine Haut hat atmendes Leben; bei den alten Männern sieht man die Adern an der Schläfe pochen. Die Bildung seiner Augen beweist, wie fern er allem Schematismus stand, wie er sich in jedem Fall von der Natur inspirieren liess. Er hat den Augenstern angegeben oder fortgelassen, je nachdem es ihm für die Wirkung notwendig schien. Den Augenliderschnitt, den er für das schwierigste hielt, hat er mit einer unglaublichen Zartheit gemeistert. Auch das Kostüm behandelt er bis in die Details mit einer Selbstverständlichkeit, die jeden weniger eminenten Techniker unfehlbar zu Falle gebracht hätte. Die dicken Tuchuniformen mit den schweren Gold- und Silberstickereien, die durchscheinenden Batistgewänder, die faltig umgeworfenen Mäntel, die Ordenssterne auf der Brust und die Kreuze an den breiten Moirébändern um den Hals, die Spitzenjabots mit ihrer feinen Fältelung und die steifen Stehkragen, die allmählich sich zu den Vatermördern der Biedermeierzeit auswachsen: all dies weiss er wiederzugeben mit dem sachlichen Interesse eines Garderobiers und mit der hellen Freude eines Liebhabers von Putz und Mode.

Zum Sklaven der Wirklichkeit macht sich Schadow aber auch nicht in der Anwendung des Kostüms. Besonders bei der Darstellung weiblicher Anmut, für die er so empfänglich war, sorgte er, dass keine modische Pedanterie die Aufmerksamkeit von dem Gebilde der Natur ablenke; die



GOTTFRIED SCHADOW, JUNGES MÄDCHEN

ungenierte Zeittracht à la grecque begünstigte ihn bei seinen verschiedenen Versuchen die Prosa des Zeitkostüms hinüberzuspielen in eine allgemein-poetische zeitlose Gewandung. Bei der Doppelstatue der Prinzessinnen ist ihm dieser Versuch glänzend gelungen; als er, unter wesentlich anderen Voraussetzungen, ihn bei seinem Blücher wiederholte, missriet er ihm. Die Fälle, wo er von dem Gewande ganz absieht und nur den Halsansatz giebt, sind so selten, dass sie nicht mitsprechen dürfen.

Bei den Bildnissen von Verstorbenen wird eine antikisierende Draperie meist zur Regel. Hier deckte sich sein persönliches Gefühl mit dem Zeitgeschmack, der in einem schöngeistigen Drange von der Zufälligkeit der Tracht sich abwandte. Schadow fühlte, dass, was man sich in verklärter Ferne

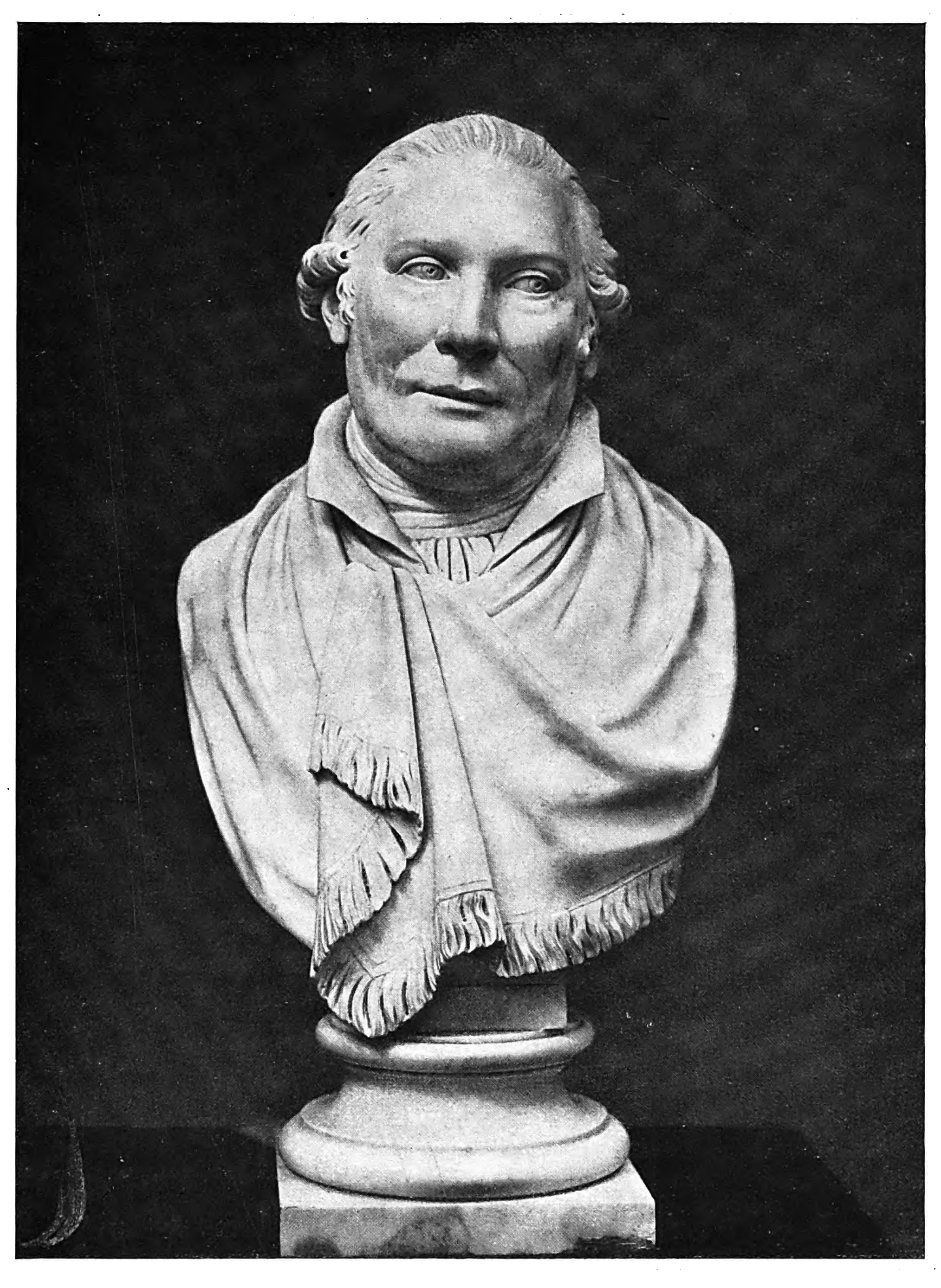
vorstellen soll, nicht mit dem Kostüm an die begrenzte Zeitlichkeit erinnern dürfe; „es ist das Schicksal dieser unserer Zeitalterkostüme, wenn sie vorüber sind, dass man darüber lacht", schreibt er gelegentlich. Aber auch da liess er Ausnahmefälle zu; eine Persönlichkeit wie Friedrich der Grosse schien ihm so sehr mit dem Kostüm verwachsen, dass er zu ihrer vollständigen Charakteristik durchaus glaubte, die Uniform wahren zu müssen. Behielt er indessen die ideale Gewandung bei, so schloss er logischer Weise die Büste auch nach antikem Vorbild in Hermenform ab, während er sonst an dem konventionellen hässlichen, gedrehten Sockelfuss keinen Anstoss nahm.

Wer so wie Schadow alle Gesetze der Bildniswiedergabe von der Natur sich vorschreiben liess, folgte der Natur auch in der Grösse des Massstabes. In einer Zeit, wo das Gefühl in romantischer Steigerung allenthalben über die Grenzen der Wirklichkeit hinausquoll, hielt ihn sein gesunder märkischer Sinn an, das natürliche Format der Erscheinungswelt zu respektieren. Darin liegt zugleich seine Grösse wie auch die Beschränktheit seines Talentes. Der Aufstieg zum Monumentalen bereitete ihm Schwierigkeiten: man merkt das vor allem seinen Kolossalbüsten an. Nur zaghaft steigert er die Masse, so dass der Begriff des Kolossalen noch sehr bescheiden genommen scheint, und im Physiognomischen macht sich dann eine gewisse Kälte und Leere bemerkbar. Umgekehrt, wenn er, wie bei den Reduktionen in Biscuit verkleinert, wirkt der Eindruck durch die Häufung leicht unruhig.

Seine lebensgrossen Büsten aber sind Meisterwerke schlechthin, ohne jede Einschränkung. Mit unfehlbarer Sicherheit trifft er den Charakter. Seine Männer atmen Würde und Geist, seine Frauen und Mädchen bezaubern durch ihre Anmut und Sinnigkeit. Ungleich ist er in seinen Kinderbüsten. Die unbestimmten Formen, das Schwankende des Ausdrucks in einem Alter, wo sich, wie Goethe einmal in beinah possierlicher Feierlichkeit von seiner vierjährigen Enkelin schreibt, die Kinder erst „auf dem Wege einer sittlich-sozialen Kultur" befinden, boten seinem Auge nicht genügend feste Anhaltspunkte. Erst später, als er schon über die Fünfzig hinaus, in seiner zweiten Ehe, wenn auch nur für kurze Zeit, ein paar muntere Knaben um sich spielen sah, gelang es ihm, die flatternden Seelchen künstlerisch einzufangen.

Wenn auch seine bildnerische Kraft sich erst unmittelbar vor der Natur zu voller Frische entfaltete, so haben wir genug Zeugnisse, dass weder er sich an dem Modell, noch das Modell sich an seiner Arbeit ermüdete. Bei der Leichtigkeit, mit der ihm Hand und Auge gehorchten, ging die Produktion verhältnismässig schnell und glatt von statten. Sein ungeheuer scharfes Formgedächtnis, das ihm bei der Übertragung des Thonmodells in Marmor vorzüglich zu statten kam, verleitete ihn nie dazu, etwas aus dem Kopf zu machen. Auch bei Verstorbenen, mochte er sie noch so gut gekannt haben, ward zunächst die Totenmaske herangezogen, und nur wenn diese, wie z. B. bei Meierotto, die Züge in allzu fremder Veränderung zeigte, griff der Meister in den Schatz seiner Erinnerungen. Nicht selten quälten ihn Aufträge nach Verstorbenen, die er fast ganz aus freier Faust, an der Hand einer matten Zeichnung oder eines jener freundlich lächelnden Porträts der zeitgenössischen Maler machen sollte. Da klagte er denn: „das Schwierigste, was selbst nach dem lebendigsten Leben schwer zu fassen ist, soll ich dann so obenein geben." Unbeirrt von den Einsprüchen der romantischen Kritik, die Schlegel in der „Eleganten Welt" auf einen bis dahin unerhörten Grobianston stimmte, fuhr er fort, mit allen Hilfsmitteln, auch den rein mechanischen, mit Taster und Zirkel, mit Gesichtsmaske u. s. w. das Leben zu packen. Er lächelte, wenn er las: „nur dem Unwissenden kann eine solche vollkommene Ähnlichkeit gefallen; auch beim Porträt muss der Künstler von einer Grundanschauung ausgehen und sein Original danach modifizieren."

Die Armut der Zeit, die Bescheidenheit der äusseren Verhältnisse auch bei den Wohlhabenden zeigt sich in der geringen Zahl von Marmorbüsten, die Schadow gearbeitet hat. Die Kostbarkeit des Materiales stempelte eine Marmorbüste zu einem Denkmal, das durch eine gewisse Celebrität des Dargestellten gerechtfertigt sein musste. Der Meister in der Wiedergabe von Mädchenanmut und Frauenreiz konnte mit Recht klagen, dass die zärtlichen Ehegatten, statt den vorübergehenden Reiz weiblicher Schönheit in dauerndem Stein festzuhalten, wenn überhaupt, meist erst nach dem Tode der Geliebten sich entschlossen, „sie so kostbar bilden zu lassen". Daher wiegen unter den Marmorbüsten die Männer vor: fürstlichen Geblütes, hohen Ranges oder weitberühmter Gelehrsamkeit. Die Dunkelheit der Räume, die mit dem nordischen Klima zusammenhängt, nicht minder die edle Halbdurchsichtigkeit des Marmors brachte Schadow auf den sonderbaren Vorschlag, „eine Lampe vor einem



GOTTFRIED SCHADOW, MEIEROTTO



GOTTFRIED SCHADOW, SALOMON VEIT

solchen Bildnisse aufzuhängen, wie die Katholiken vor Heiligenbildern thun, dann würde man sie zur Nachtzeit gut sehen, und das ist für den Marmor das beste Licht."

Aber Schadow wusste sehr wohl, dass das Geheimnis der Wirkung nicht von der Richtigkeit des Auges, noch von der Geschicklichkeit der Hand abhängt, sondern von dem starken Lebensgefühl, das ein Künstler mitzuteilen imstande ist. Oder, um es in seiner Sprache zu sagen, von der Ehrlichkeit und Unschuld, die den Künstler vor der Natur beseelen. Darin ein Nachahmer, ein treuer Schüler der Alten zu sein, hat er mit Stolz und Nachdruck bekannt. Hört man ihn lediglich theoretisieren, so fürchtet man, dass diese Art des Schaffens zu pedantisch trockener Wiedergabe führen müsse; sieht man seine Büsten, so weiss man nicht nur Bescheid, wie diese Männer und Frauen gewiss ausschauten, man erfährt auch, wie er zu ihnen stand. Ein Menschenkenner hohen Ranges offenbart sich und zwingt uns nicht selten mit eingewurzelten Anschauungen zu brechen. Mit Recht kann man seine Büsten Memoiren vergleichen; an Geist und Schärfe der Beobachtung stehen sie in ihrer Zeit einzig da, und die Kulturgeschichte wird dem Meister noch ihren Dank abzustatten haben.

Die Zeit vom Tode Friedrichs des Grossen bis in die Tage des deutschen Zollvereins lebt in Schadows Büsten vor uns auf. Er hat uns das intimste Bildnis des grossen Königs hinterlassen. Nicht nach dem Leben zwar gebildet — denn Friedrich hätte ihm so wenig wie einem anderen Künstler gesessen —, aber aus einer treuen und ergriffenen Erinnerung, die alles Leblose und Starre der Totenmaske zum Leben wieder erweckt hat. Ein erschütternder Ernst blickt aus diesen Augen, die auf dem Standbilde in Stettin noch jugendfeurig funkeln, und die Stirn, die dort der historische Dreispitz deckt, tritt hier in unverhüllter Steilheit zu Tage. Alle Züge schon für die Ewigkeit geprägt. Fühlt man hier die Ehrfurcht des Bildners, so spürt man vor der Büste Friedrich Wilhelms II. die Herzlichkeit und Wärme, die der König überall zu erwecken verstand. Wie wird hier auch durch das bequeme, aber sehr gepflegte Zivil à la mode die vornehme Nonchalance charakterisiert, in der der König sich nach der täglichen Parade gefiel. Der kurze schon etwas unbewegliche Hals lässt die Beschwerden, die seine Korpulenz verursachte, diskret ahnen. Und dagegen dann diese Mischung von Scheu und Trotz in dem Porträt des Kronprinzen, zu dem Schadow auch in einem langen Leben kein rechtes Verhältnis gefunden hat.

Will man den ganzen Umfang von Schadows Charakterisierungskunst kennen, so muss man die Büsten von Nicolai und Goethe nebeneinander stellen.

Die allgemeine, von Goethe ausgehende Verhöhnung der hoffnungslosen Philisterei Nicolais wurzelt so tief, dass man auch in Schadows Büste einen grimmigen Humor hat entdecken wollen. Man kann nicht voreingenommener sehen. Nicolai, der Werther mit einem braven Klystier von seiner Schwermut hätte heilen wollen! Was deutet in diesem Kopfe mit den suchenden Augen (Nicolai war lange augenleidend) auf solche Bosheit? Wenn auch Schadows Name nicht auf der Liste der engen Freunde erscheint, die Göckingk aus dem silbernen Hochzeitskalender seines Intimus kopiert hat, so standen sich die Beiden doch nah als Logenbrüder, und Schadow, selbst ein Sohn der Aufklärung, kannte Nicolais Verdienste zu gut, um sich den Blick trüben zu lassen. Es bleibt erstaunlich, wie er durch Blick und Kopfwendung die unedlen und ganz unbildhauerischen Formen dieses slawischen Rassekopfes vergeistigt hat.

Ein gespanntes Verhältnis bestand vielmehr zwischen Schadow und Goethe. So hoch Schadow den Dichter stellte, so sehr verbat er sich den schulmeisterlichen Ton des Kunstrichters. Goethe, an derartigen Widerspruch nicht gewöhnt, zog sich beleidigt zurück. Fünfzehn Jahre vergingen, ehe die Sache sich ausglättete. Aber auf Goethes Seite verblieb eine geheimrätliche Zugeknöpftheit und Schadows Büste spiegelt sie getreu wieder. Das passt den Goetheenthusiasten von heute schlecht und sie klagen, dass Schadows menschliches Mass für einen Goethe nicht hingereicht habe. Mag sein. Aber Schadow wollte keine bildhauerische Apotheose des Weimarer Jupiter geben, sondern den Goethe von 1816 in vornehm reservierter Festigkeit, wie er vor seine Besucher zu treten pflegte. Dem geübten Menschenkenner entging dabei nicht der Zug von Resignation um den Mund, der diesen Goethe uns menschlich näher rückt als all die heroischen Paraphrasen, die sich umsonst mühen den Begriff Goethe zu erschöpfen. Wie Schadow in einem sicher hingeschriebenen Umriss das wahrste Schillerbild hinterlassen, so hat er mit seinem Goethe, was sterblich an ihm war, vor der Vernichtung bewahrt.

Seine Bewunderung gehörte Goethe, seine Liebe


GOTTFRIED SCHADOW, HENRIETTE HERZ

Wieland. Als er ihn seiner Büste wegen 1802 auf seinem Gute Ossmannstädt aufsuchte, empfing er einen nachhaltigen Eindruck: „der erste deutsche Gelehrte, der für mich etwas Dichterisches auch in seinem Äussern hatte". Er porträtierte ihn vom Alter leicht vorgebeugt mit seiner schwarzen Prälatenkappe, unter deren glatter Rundung die kurzen, grauen Locken als die einzig reich bewegte Masse die gross geschnittenen Flächen unterbrachen. Und er lieh ihm jenen Ausdruck von nachdenklicher Güte und feinem Spott um den Mund, in denen sich die Seele seiner Rokokopoesie offenbart.

Aus den Kreisen der Romantik, deren nördlich vorgeschobenster Posten Berlin um 1800 war, fehlen die schöngeistigen Repräsentanten: mit ihnen zu schwärmen lag Schadows bodenständiger Natur nicht. Er hat sich an Henriette Herz versucht, deren Salon der Vorläufer der romantischen Konventikel war, aber er ist im Typischen stecken geblieben. Wer die ganz einseitig geistige Frau kennt, wundert sich nicht, dass Schadow hier die frauliche Anmut schuldig blieb: dem schönen Gebilde der Natur war das Bewusstsein des Geschlechtes versagt geblieben. Wie prachtvoll gelang ihm dagegen der energische Kopf des romantisch exterritorialen Salomon Veit, der nur durch seine Schwägerin Dorothea, der schwärmerischen Tochter Moses Mendelssohns, mit den Romantikern in Verbindung stand. Auch hier ist das Rassige unverkennbar, aber nur als Unterton wirkend der hohen Willenskraft, die als Dominante den Mann der organisatorischen Thätigkeit ankündet.

Aus der Gelehrtenwelt Berlins zwei Charakterköpfe von ähnlicher Gegensätzlichkeit wie Nicolai und Goethe: Meierotto, der Schulmann, und Bode, der Astronom. Meierottos Kopf mit den breiten Gesichtsflächen und kleinem, oben zusammengezogenen Schädel bot dem Plastiker fast so undankbare Formen wie Nicolai. Die Totenmaske liess bei der Entstellung der schwammigen Gesichtszüge im Stich. Aber Schadow kannte vom Joachimsthal her den erfahrenen Pädagogen hinreichend, und so schuf er sein Bildnis mit diesem breiten, gütigen Mund und dem fast pfiffigen Seitenblick der Augen, dessen vielsagende Schelmerei noch durch die Neigung des Kopfes den Reiz des Momentanen erhält. Sein Wiederspiel ist der in ruhiger Würde unbewegliche Bode mit dem sorgfältig gescheitelten Haar, dem Späherblick des linken Auges, während das rechte von dem gelähmten Lide halb verdeckt ist. Das alles sehr geistig im Vergleich zu der dicken Nase und der hängenden Unterlippe. Aber die breiten Ordensbänder um den Hals retten den soignierten, ja aristokratischen Eindruck des vornehmen Gelehrten.

In die Welt der Töne führen die Statuen zweier Abgeschiedener. Fasch, der Begründer der Singakademie, wurde genau nach der Totenmaske geformt in der Besorgnis, das ruhige, feierliche, verklärte Wesen, das sie zeigte, möchte verloren gehen. Aber nur die Hoheit, nicht das Starre des Todes, ist mit hinübergenommen; in den tief unter dem mächtigen Schädel liegenden Augen leuchtet noch das Leben mit dem verglimmenden Glanz, der Greisenaugen eigentümlich ist. Zelter, wiewohl ihn Schadow gut gekannt hat, vermissen wir in dem Büstensaal; er hat sich von Rauch bilden lassen. Dafür giebt uns Schadow die Büste von Julie Zelter, der zweiten Gattin des Komponisten, jener „himmlischen" Julie, deren Heimgang im März 1806 dem Gatten die geliebteste Gefährtin, der Singakademie ihren besten Sopran entriss. Äusserer Liebreiz zeichnete sie nicht aus, aber man vergisst das männlich herbe Gesicht über diesem Munde, aus dem der Strom ihres herzergreifenden Gesanges quoll. So springt auch hier das Wesentliche der Persönlichkeit sofort aus der Fülle der Einzelheiten hervor.*

Wer aber mag dies junge Mädchen sein, um dessen Scheitel sich zierlich die Zöpfe zum Kranz runden, auf dessen blosse Schultern das Haar in lockeren Strähnen fällt, in dessen Blick soviel Erwartung der Jugend liegt, während der Mund die Festigkeit des jungen Willens verrät? Sicher keine romantische Schwärmerin, keine femme supérieure avec le sexe au cerveau, sondern der Abglanz gesunder Jugendfrische, der das Herz des gealterten Meisters, wo immer er es traf, in schnellere Bewegung setzte und ihn die Hände rühren liess. Doppelt anziehend in dem Geheimnis ihrer Namenlosigkeit, will sie uns anmuten wie die Muse ihres Schöpfers, wie der Genius dieser Kunst, die das Zarte mit dem Gefesteten, das Liebliche mit dem Wahren in sich vereint, die gesund und jugendfrisch blieb in einer teils greisenhaft erkalteten, teils unreif schwärmenden Mitwelt.

Schadows Büsten sind die Quintessenz seines Schaffens. Wer sie kennt, kennt Grösse und Grenze seiner Kunst. Hier liegt der Maassstab, nach dem er beurteilt werden muss. Gerade seine Büsten zeigen seine originale Kraft, die Natur zu erfassen und sie in Ehrlichkeit und Treue nachzubilden. Mit einem grossen, leidenschaftlichen Aufschwung sich über die Natur hinaus zum Monumentalen zu erheben, blieb ihm versagt. Wie seine bäurischen Vorvorderen hielt er den Blick liebevoll auf die Scholle geheftet. Aus der eigenen, kernigen und reichen Persönlichkeit quoll ihm die Fülle von Leben, die seinen Büsten eigen ist. Weil er selbst eine volle Natur war, konnte er überall aus dem Vollen schöpfen. Zugegeben, dass stets bei ihm ein bestimmtes Maass norddeutscher Sachlichkeit vorwiegt: dafür hat er sich auch nie zu eitler Phrasenhaftigkeit emporgeschraubt. Wie bescheiden, aber auch wie selbstsicher klingt seine Antwort auf den Vorwurf, dass seine Menschendarstellung im Prosaischen stecken bleibe: Wer Prosa im Busen hat, der rede solche! Vor seinen Büsten fühlt man, dass sie deutsch sind durch und durch, der edlen Wahrhaftigkeit voll, die von den Zeiten Dürers und Holbeins her das Merkmal deutscher Kunst gewesen ist.

* Die Marmorausführung rührt von Schadows Sohn Ridolfo her, der seit 1805 in der Werkstatt des Vaters thätig war. Besagte dies nicht die Inschrift auf der Rückseite, würde man an der eigenhändigen Ausführung nicht zweifeln, so streng hat hier der Vater über der Arbeit des Sohnes gewacht.



VOLKSKUNST*

VON

HENRY VAN DE VELDE



s ist wohl nicht nötig, viel Worte zu verlieren über das Verdienst all Derer, die an dem Zustandekommen dieser äusserst interessanten Ausstellung mitgearbeitet haben, ebensowenig über die günstigen Folgen jener Zähigkeit, die in den elementarsten Schichten der verschiedenen Völker wie durch ein Wunder Das bewahrt hat, was der Sinn für Ornamentik und Farbe bei Jedem von ihnen an besonders Kraftvollem und Feinsinnigem, an Ausdrucksvollem und Feierlichen geschaffen hat. In beiden Fällen ist es angebracht, dass wir unserer Dankbarkeit Ausdruck geben.

Was uns die retrospektive Abteilung dieser Ausstellung bietet, ist zu bekannt, als dass irgendeine Betrachtung an dieser Stelle gemacht werden könnte, mit der sich nicht schon vorher die Gedanken beschäftigt hätten und die nicht schon von all Denen empfunden worden wären, die provinziale, kommunale Museen, Museen für Volkskunst besucht haben, an deren Entstehen in fast allen Ländern der Welt gearbeitet wird. Was uns diese retrospektive Abteilung bietet, kann uns nicht wirksam genug von dem Interesse an der moderen Abteilung ablenken, die unser Interesse umsomehr in Anspruch nimmt, als sie ein Ensemble bietet, das mehrere schöne Sachen enthält und ausserdem das Problem des Fortbestehens und der Zukunft der Volkskunst klarlegt.

Können wir in wenig Worten, denn ich möchte mich kurz fassen, eine Übersicht der Situation geben?

Die Volkskunst verschwindet in allen Ländern mehr und mehr. Weil ich das mit kühler Bestimmtheit konstatiere, so heisst das doch noch nicht, dass ich es erbarmungslos und ohne Bedauern thue; aber ich habe gelernt andere, ebenso schwerwiegende Probleme ohne Sentimentalität zu erwägen. Der Glanz und der Umfang dieser Ausstellung kann Niemanden täuschen und es genügt, einen Blick auf die Liste der Protektoren, der Komiteemitglieder und der korrespondierenden Mitglieder zu werfen, um zu bemessen, welcher Kraftaufwand nötig war, um dieses Resultat zu erreichen. Es bedürfte beinahe ebenso vieler Namen wie ausgestellte Gegenstände.

Die Ursachen des Verfalls und des verzweifelten Todeskampfes der Volkskunst sind überall die gleichen. Die Industrie hat wie eine Landplage gewütet. Eine Landplage, die unter dem Druck einer Produktion ohne Moral die naivsten, ergreifendsten und heiligsten Produkte wegfegte, die seit Jahrhunderten in der ganzen Welt aus Menschenhand hervorgegangen waren.

Die Katastrophe ist bei einigen Völkern so vollkommen, dass die Volkskunst ganz und gar verschwunden ist; bei anderen liegt sie kläglich in den letzten Zügen und selbst unter den primitivsten Völkern gibt es nicht eins, das nicht den Untergang eines oder mehrerer Volkskunsthandwerke mit angesehen hätte, deren Produktion durch eine industrielle und mechanische Fabrikation ergänzt worden ist.

In Wahrheit sind dort, wo die Wohlthätigkeit die Volkskunst nicht unterstützte, nur wenig Reste, nur wenig Spuren von ihr übrig geblieben. Und doch wäre es eine Illusion, wollte man glauben, dass die Vereine, wie sie sich in den meisten europäischen Ländern gründeten, zugunsten der Volkskunst entstanden seien. Ich komme der Wahrheit näher, wenn ich behaupte, dass sie sich zunächst für das materielle Los der Handwerker interessierten

* Aus Anlass der Internationalen Volkskunstausstellung des Lyceum-Klubs in Berlin.

und im besonderen für das der Frauen, die sich diesen Kunsthandwerken widmeten. In diesem Fall hat die Wohlthätigkeit nichts anderes erreicht, als was sie durch die Art der Gefühle, die sie hervorrufen und immer hervorrufen werden, zu erreichen beabsichtigt. Wäre es anders damit, wäre Volkskunsterhaltung der einzige Zweck, so wäre es wichtig für die Lösung des Problems, dass wir uns fragen, ob es genügt, sich einzig und allein auf die Wohlthätigkeit zu verlassen, ob diese genügende Garantien bietet, um den Schutz und die Zukunft der Volkskunst zu sichern, sobald wir uns mit diesem Schutz und dieser Zukunft ernstlich und formell beschäftigen werden.

Ich bekenne lieber gleich, dass ich geneigt bin, die wärmste Anerkennung und meine volle Sympathie dem menschenfreundlichen Zweck darzubringen, den die verschiedenen Vereine verfolgen, dass aber die Garantien, welche sie in bezug auf die Erhaltung des Schatzes an Ornamenten, des lebhaften Farbensinnes und der Tradition der guten Arbeit geben können, beschränkt sind.

Und das kommt daher, weil diese Vereine entstanden sind, um Tausenden und Abertausenden, die in ihrer materiellen Existenz bedroht sind, das tägliche Brot zu verschaffen, und weil es in der Natur der Sache läge, wenn diese Vereine danach strebten, sich in Industrien umzuwandeln, sich also den Bedingungen und Anforderungen des modernen Lebens, der Moral — besser der Amoral —, der Fabrikation und der üblichen Ausbeutung anzupassen; sobald sie erkannt haben würden, dass auf solche Weise das materielle Los ihrer Schützlinge besser gesichert wird.

Das Problem hat zwei Seiten, das Interesse ist ein doppeltes: 1. erhalten, retten, die Zukunft der Volkskunst und des Erbteils an Ornamentik und Formen, worüber sie verfügt, sichern; 2. bescheidene Bevölkerungen vom Elend retten, die materielle Zukunft Derer zu sichern, die bis dahin ihrer Existenzmittel vertrauensvoll von der Ausübung des Volkskunsthandwerks erwarteten. Kann man diese beiden Interessen vereinigen? Ich für mein Teil bin von dem Gegenteil überzeugt! Was ich im Laufe meiner Thätigkeit in Sachsen-Weimar erfahren habe, bestätigt nicht nur das Bild des Rückganges, der sich unabänderlich in der ganzen Welt vollzieht, sondern es befestigt auch diese Überzeugung, dass es wirklich Don Quichotismus wäre, wollte man sich gegen die Wirkung der demoralisierenden Kräfte stemmen, die unter den verschiedensten sozialpolitisch oder ökonomischen Deckmänteln, den groben Grundgedanken von dem „immer mehr Geld verdienen“ — und die Fäulnis, die alles auffrisst, nur schlecht verstecken.

Es ist den Bevölkerungen, die sich noch der Volkskunst widmen, ebenso unmöglich, sich von diesen quälenden Gedanken loszumachen, wie es den philantropischen Organisationen, die sich die Aufgabe gestellt haben, jene Arbeiterbevölkerung zu unterstützen, unmöglich ist, sie von diesem Gedanken, diesem Bedürfnis abzubringen. Die hervorragendste und unentbehrlichste Tugend des Volkskunsthandwerkers wäre, ein naiver Uneigennütziger zu sein. Aber das Leben und unsere Welt setzt die Naiven in ein schlechtes Licht, in das Licht der von „vornherein Besiegten!“ Meine Erfahrung erlaubt mir, zu versichern, dass die Naivität und die Zähigkeit der Bevölkerungen, die die Volkskunst ausüben, seien es Töpfer oder Weber, Korbflechter oder Holzschnitzer, Spitzenklöpplerinnen oder Stickerinnen, der Versuchung nicht widerstehen, nach einem sicheren, höheren Verdienst zu trachten, der meistens eine viel leichtere, weniger anstrengende Arbeit voraussetzt.

Ihre Zähigkeit, ihre Anhänglichkeit an die traditionellen Ornamente, Formen, Modelle ist beschränkt; die meisten von ihnen würden ihre Seele dem Teufel verschreiben, das heisst, dem ersten Besten, der ihnen Modelle, Formen und neue Ornamente anbieten könnte, der ihm sicherere Löhne und gewisseren Verdienst in Aussicht stellen würde. — Und wenn die Naivität dieser bescheidenen, rührenden Handwerker einem Künstler begegnet, erwartet sie Wunder von ihm.

Ein erster Erfolg ist auf diesem Wege unschwer zu erzielen, aber er besteht grade in Dem, was später den Fluch ausmacht, der von dann an auf seiner Produktion lasten wird, das heisst, in die verwünschte Verpflichtung, immer Neues schaffen zu müssen, die ihn nicht mehr loslassen wird.

Auf diese Verpflichtung ist er schlecht vorbereitet und ich kenne die Angst und die Unruhe, die sich dieser Bescheidenen bemächtigt, die sich daran gewöhnt hatten, beinahe Hungers zu sterben, indem sie immer dieselben Sachen herstellten, die aber nun nicht dazu kommen können, sich ihres materiell besseren Lebens zu freuen, weil sie von dem Bedürfnis, immer nach Neuem zu suchen, im wahren Sinne des Wortes besessen sind.

In diesem Falle unterscheiden sie nicht mehr die Güte der Quelle und wenn sie ihren ersten

materiellen Erfolg dem Künstler verdanken, so suchen sie in vielen Fällen die folgenden bei dem Teufel.

Es ist Thatsache, dass an der Veringerung der Bevölkerung der Kunsthandwerker, an dem Verfall der Volkskunsthandwerke nicht der Mangel an Interesse für ihre Produkte schuld ist, wohl aber die Anziehungskraft, die die Fabriken, die Industrien, ob in der Stadt, ob auf dem Lande, auf sie ausüben. Ich müsste ein Buch schreiben, wollte ich Beispiele anführen; Thüringen und die Rhön allein bieten unzählige Beispiele. Ich möchte aber doch nicht unterlassen, eins anzuführen, das für alle bezeichnend ist. In Bürgel, einer kleinen, entzückend gelegenen Stadt Thüringens, gab es vor nicht allzu langer Zeit 50—60 Töpfer, Meister und Handwerker; heute giebt es nur noch 10! Jedes Jahr erlöschen mehrere Öfen. Es wäre oberflächlich, zu behaupten, dass dieser Rückgang von einem Mangel an Interesse für die Bürgeler Töpferwaren herrühre oder von der Konkurrenz des emallierten Blechgeschirrs. Der wahre Grund ist, dass sich in diesem Städtchen eine besonders blühende Industrie, die Fabrikation von Spazierstöcken, eingeführt hat; dass sich neue Fabriken den alten, die sich erweitern, hinzufügen und dass es dem Töpfer unmöglich ist, eine Hilfskraft oder einen Lehrling zu finden, und dass er infolgedessen der Nachfrage einer treuen Kundschaft und den Aufträgen, die wirklich nicht mangeln, nicht gerecht werden kann.

Es ist so schlimm damit, dass ich an Hoher Stelle vorgeschlagen habe, ein System von staatlichen Prämien einzuführen für alle Die, die an der Drehscheibe arbeiten und dieses würdige Handwerk erlernen wollen. Ich brauche nicht auf die moralischen und sozialen Folgen dieser Umwandlung einzugehen, der Umwandlung in einen Fabrikmenschen aus einem Mann, der vordem ein freier Handwerker war, der individuell schuf und der sich selbst und seiner Kundschaft gegenüber verantwortlich war. Wenn die Frage aufgeworfen werden wird: wie soll man sich dieser Erniedrigung widersetzen? welche Mittel soll man gegen die fortschreitende Nivellierung anwenden? durch was den Sinn und den Drang nach Individualität wiedererwecken? dann wird die Vermittlung der Wohlthätigkeit zweifellos unwirksam sein. Sie würde wirken wie ein Pflaster auf einem Stelzfuss!

Und doch drängt sich das Problem, dem sich das der Volkskunst ebenso wie so viele andere anschliesst, nämlich das Problem der Wiederbelebung aller Kunsthandwerke und des Sinns für gute Arbeit und Vollkommenheit in den Vordergrund, mit einer Klarheit und einem Bedürfnis nach Lösung, das von Tag zu Tag greifbarer wird.

Alles was danach strebt, die Überreste der Volkskunst zu retten, kann dazu beitragen, das richtige, aktuelle Problem der guten Arbeit zu lösen und die ins Leben gerufenen Vereine können zu diesem Zweck ausgenutzt werden. Inzwischen werden sie Erfahrungen, Einfluss, Protektionen und Geld angesammelt haben und genügend aufgeklärt sein, um zu erkennen, dass sie wohl einen ersten Schritt gethan haben, aber das zu erstrebende Ziel unendlich viel höher und schwieriger zu erreichen ist.

Vielleicht werden dann auch ihre Erfolge und ihre Verkaufsmöglichkeiten erschöpft sein. Diese werden um so schwieriger zu erreichen sein, je grösser der Unterschied zwischen den Sitten und Gebräuchen einer Gesellschaft und dieser Volkskunst ist. Es mag den Vereinen Rumäniens und Ungarns verhältnismässig leicht sein, in den grössten Städten dieser Länder die prächtigen Stickereien, die von nationalen Trachten herrühren, preiswert zu verkaufen, weil in dem einen wie in dem andern Land die Mitglieder der Gesellschaft noch mit Vorliebe zu vielen Festlichkeiten das Nationalkostüm tragen und weil die Wohnungseinrichtungen in diesen Ländern nicht wie bei uns nach einem strengen harmonischen Stil streben. Ich sehe weniger die Möglichkeit, in ein modernes deutsches, französisches oder englisches Interieur die norwegischen Gobelins, trotz ihrer Schönheit einzuführen, oder die Weltdamen dieser Länder zu bewegen, jene gestickten Seidenshawls aus Schaumburg-Lippe zu tragen. Es kann wohl sein, dass sich ein grosses Kaufhaus, wie Liberty-London, für eins dieser Produkte begeistert und für eine Saison in den Handel bringt, aber man weiss doch, dass die geschäftliche Leidenschaft nichts weniger als uneigennützig ist und nur eine Saison dauert.

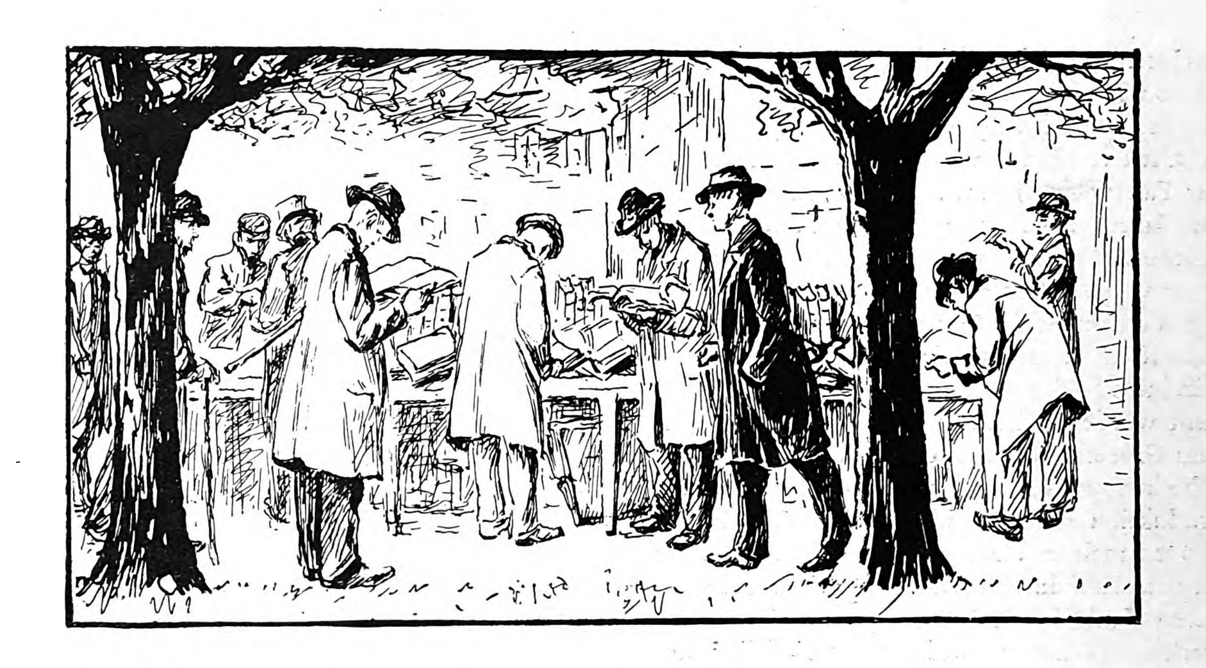
Alle Vereine, über die uns ein sehr gut zusammengestellter Katalog unterrichtet, sind relativ jung. Der Eifer der Jugend und der Reiz der Neuheit der Produkte, die zum Verkauf angeboten sind, sichern den ersten Erfolg. Die Krisis ist unabwendbar, sie wird über kurz oder lang eintreten, eben je nach dem mehr oder weniger grossen Abstand, der zwischen den Sitten, den nationalen und volkstümlichen Trachten und den Sitten und Trachten der heutigen Gesellschaft liegt.

Wenn die Krisis eintreten wird, das heisst, wenn

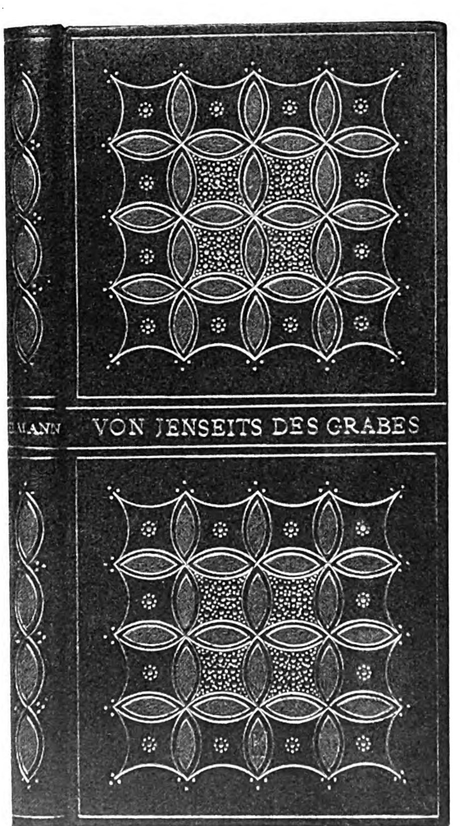
das Interesse für die Produkte, die jetzt schon bekannt und bei Herrn und Frau So und So gesehen worden sind, so abgeschwächt sein wird, dass man sich mit Abscheu von ihnen wendet, wie das noch kürzlich der Fall war bei jenen wundervollen, vor knapp vier Jahren aus Ägypten eingeführten Shawls, die jetzt so viel gesehen werden, dass es keine Weltdame mehr wagt, sich mit diesen entzückenden Beispielen der Volkskunst in Gesellschaft zu zeigen, wenn diese Krisis eintreffen wird, dann werden alle diese Vereine vor das Problem gestellt sein, das mir gestellt wurde, als ich von Seiner Königlichen Hoheit dem Grossherzog von Sachsen-Weimar mit der Aufgabe betraut wurde, das künstlerische Niveau der Produktion seines Landes zu heben. Es gehörte also zu meiner Thätigkeit, für die Volkskunst zu sorgen. Und durch diese Thätigkeit und durch den Verkehr mit der Bevölkerung, die sich dem Handwerk der Volkskunst widmen, habe ich die Erkenntnis gewonnen, dass es vor allem darauf ankommt, dass sie leben und dass die Erhaltung des Erbteils, der Schönheit, das die Volkskunst aller Länder angesammelt und aufbewahrt hat, eine Frage für sich ist, die man ausserhalb der Bedingungen und Anforderungen des modernen Lebens behandeln muss. Man müsste zu aussergewöhnlichen Mitteln greifen, staatliche, königliche oder fürstliche Institute errichten, in denen die Ausübung dieser Volkskunst in ihrem wesentlichen Geist und ihren verschiedenen Ausdrucksarten erhalten würde. Ich meine, dass die Erhaltung der Ausübung der Volkskunsthandwerke in jedem Lande nur eine Abteilung dieser Institute bilden soll und dass die Herstellung dieser Volkskunstgegenstände nur einen Teil Dessen ausmachen soll, was diese Institute hervorzubringen und permanent zum Verkauf anzubieten haben werden. Diese Institute werden sich damit zu beschäftigen haben, die Wirkungen des Bankerotts der Industrie durch gute Arbeit aufzuwiegen, sie werden ein Asyl sein, wohin sich alle Die flüchten, denen es unmöglich gemacht ist, materiellen Erfolg zu haben als unabhängige Handwerker, oder in Fabriken und Werkstätten als Arbeiter Befriedigung zu finden, weil sie danach strebten, nur Gegenstände von vollkommen guter Qualität des Materials und der Ausführung zu liefern. Wo anders, wenn nicht in solchen Instituten werden diese edelgesinnten Menschen ein Unterkommen finden, wo sie ihre Würde und ihren Glauben an musterhaft ausgeführte Arbeit bewahren können? Die Idee solcher Institute, die von der Idee der königlichen oder staatlichen Manufakturen stammt, die sie vervollständigen und deren Bedeutung sie erneuern würden, muss sich bald aufdrängen.

Ausstellungen, im Sinne dieser durch den Lyceum-Klub veranstalteten Ausstellung für Volkskunst, bereiten den Boden vor, beschleunigen die Reife einer Frage, die ich nicht als Erster aufwerfe, aber an deren Lösung ich mich bethätigen und mitarbeiten möchte, solange ich noch die Kraft dazu habe.





CHRONIK



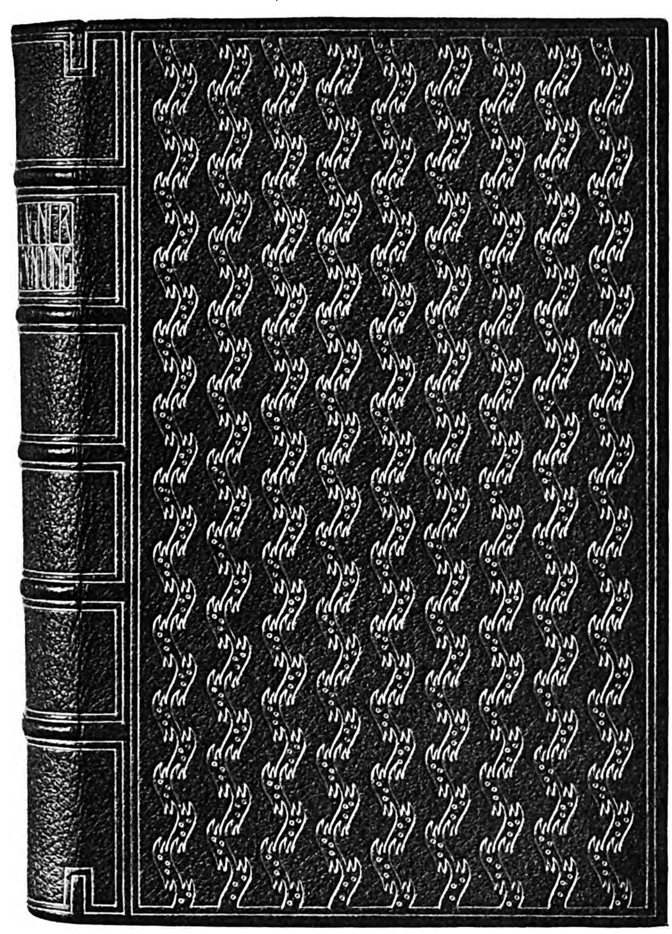
PAUL KERSTEN, LEDERBAND, HANDVERGOLDUNG

Im Januar starb in Berlin an den Folgen einer Blutvergiftung Konrad Müller-Kaboth, der uns gelegentlich ein Mitarbeiter gewesen ist. Wie viele Hoffnungen mit diesem jungen Schriftsteller begraben worden sind, werden Alle begreifen, die sich seiner hier veröffentlichten Arbeit über Rayski (Jahrg. V. S. 133) erinnern. Er hat mit diesem Aufsatz das Beste gegeben, was seine Jugend schon zu geben hatte. Es ist seine reinliche Denkweise darin, seine frische Überzeugungstreue; und es ist auch schon ein nicht gewöhnliches, geschmeidiges Sprachtalent zu erkennen: Eigenschaften, die aus ihm wahrscheinlich einen jener Kunstschriftsteller gemacht hätten, die Deutschland eben jetzt so nötig hat. Wir sehen einen Sarg nun all diese Blütenkränze der Hoffnung schmücken. Es bleibt uns nichts, als den allzufrüh Gestorbenen tief zu beklagen, den Verlust lebhaft zu empfinden und dem Gedächtnis des Mitarbeiters Treue zu bewahren.

K. S.

✲

Ein A.B.C. in Bildern von Max Liebermann. Das ist ein Buch ohne Worte, es erzählt in Bildern, in flüchtigen Zeichnungen voll eigentümlicher Kunst und Anmut, es enthält eine gute, verständliche Sprache, eine Sage voll uralter Spannung, es atmet Leben und wenn Du so Seite für Seite umschlägst, tritt Dir die Klage und die Wonne der Natur hinreissend entgegen. Das breite, gemächliche Landleben haucht Dich mit seinen Winden an. Wind und Wolken wehen und schweben in diesen kühnen, einfachen Reihen. Blühende Sträucher, Landstrassen; und dann zwingt wieder die meisterliche Feder die Sonne zum natürlichen, gedankenerregenden Untergang. Oder wir blicken in eine Bauernstube hinein, wo nichts als eine alte


JOSEPH HOFFMANN, LEDERBAND, HANDVERGOLDUNG
MIT ERL. VON ALEX. KOCH, DARMSTADT

Frau, die sinnend am Fenster sitzt. Hier hat die zeichnende Hand die Weltabgeschiedenheit beschrieben, als wäre das Treffende und Überzeugende von einem geübten Novellisten knapp gesagt worden. Aber die schöne Zeichnung wehrt sich, mit irgend etwas Ähnlichem verglichen zu werden. Eine langsame, schwermütige Schafherde in einem Weg. Sonne zittert darüber hin. Und dann kommt wieder das Traurige, ein Sarg wird irgend wohin getragen, man meint, von hinten her die Wogen des Meeres brüllen zu hören, alles ist düster und peinlich. Schlagen wir aber um, so lächelt uns wieder die Kindheit, das Unsterbliche an, und es ist alles wieder voll Sonne. Entzücken und Entsetzen weiss uns die künstlerische Feder abzugewinnen. Man gewinnt dieses Buch lieb, weil man das Gefühl hat, es immer wieder zur Hand nehmen und betrachten zu müssen. Das Wahre darin ist das Bezwingende, das Unausgeklügelte, das Gewinnende, das Natürliche, das Bezaubernde. Jedes einzelne Bild schmiegt sich an einen Buchstaben, an B ein Stück Meer, an F kindliches Lachen, an U Weinen, an Z Lebenslust, an K Mühseligkeit. Vielleicht verhält es sich etwas anders. Man suche sich dann eben das Buch zu verschaffen, und man wird sehen, inwiefern ich mich etwa geirrt habe. Robert Walser.

Vom *Stein*-Platz zu Charlottenburg.

Den *Stein*-Platz soll ein Elefant
von *Gaul*, so hör' ich, schmücken;
doch Manche schelten dies gênant
und finden keine Brücken

vom Elefanten bis zu *Stein*,
von *Stein* zum Elefanten, —
und sagen drum energisch nein
zu dem zuerst Genannten.

Und doch! War *Stein* kein grosses Tier?
Ich denke doch, er war es.
Und gilt der Elefant nicht schier
als Gottheit in Benares? . .

Ihr wackern Richter, lasst den Wert
des Werks den Streit entscheiden!
Der Stein, den uns ein *Gaul* beschert,
wird seinen Stein-Platz kleiden.

Ihr, die man ein Kulturvolk heisst,
wagt's doch, Kultur zu haben!
Und dankt dem Bildner *Stein* im Geist,
und nicht nach dem Buch-Staben!

Christian Morgenstern.

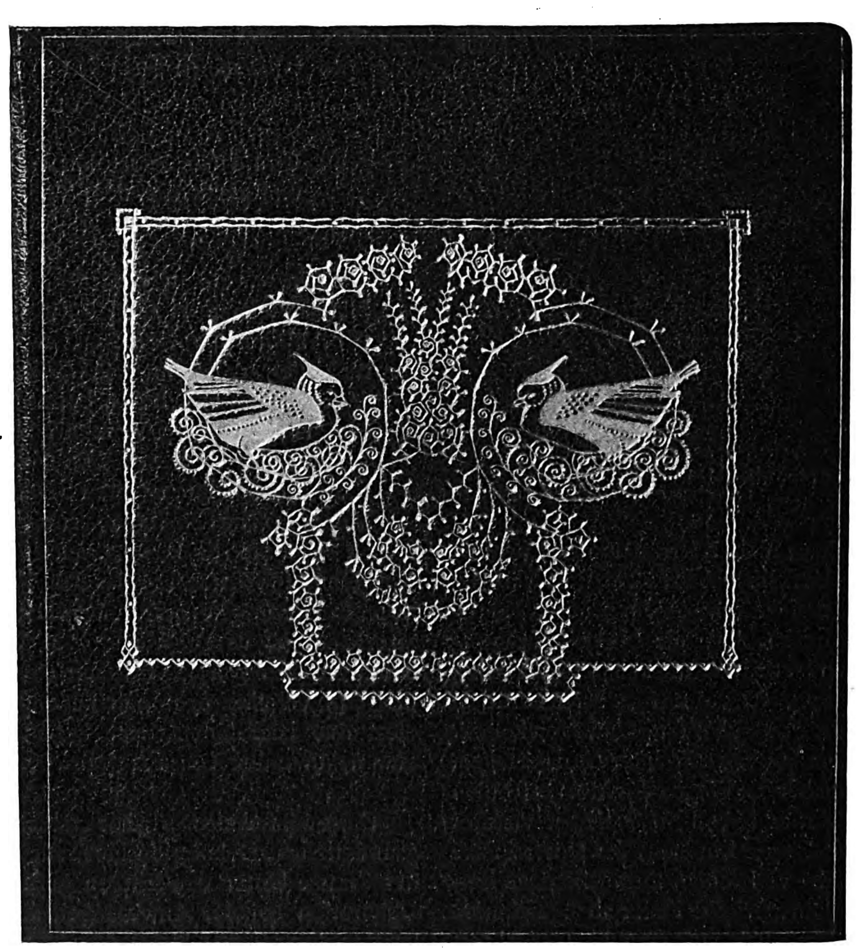
✡

Man schreibt uns aus Brüssel zum Kapitel der Bilderfälschungen: Sehr häufig werden in letzter Zeit auf Auktionen auch hier falsche Bilder renommierter Maler angeboten; z. B. Marinen von Artan, Stillleben von Hubert Bellis, Landschaften von Verheyden, Tierstücke von Versten und Stobbaerts. Dieser Letzte, der auch auf der Ausstellung belgischer Künstler in Berlin vertreten war, hat kürzlich auf einer Versteigerung Fälschungen entdeckt, die unter seiner Flagge segelten. Er konnte sich dabei auf das Gesetz vom Jahre 1886 stützen, das den Veranstaltern öffentlicher Feilbietungen vorschreibt, die Kataloge den Malern zuzuschicken, deren Werke zum Verkaufe gelangen, damit sie sich von der Echtheit der Bilder überzeugen und den Fälscher eventuell verfolgen können. Es ist dies eine nachahmenswerte gesetzliche Bestimmung zum Schutze der Künstler gegen Nachahmungen.

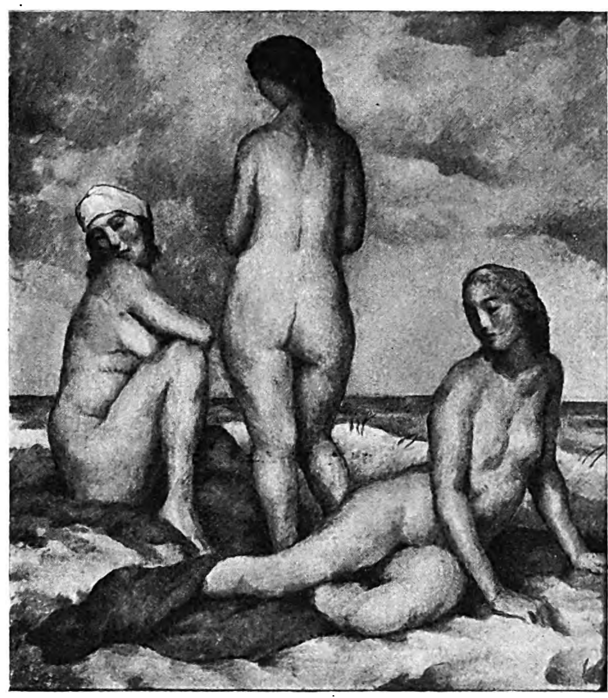
✡

Es ist wünschenswert, dass endlich einmal brauchbare grundsätzliche Dekorationsideen für die Ausschmückung der Strasse Unter den Linden gefunden werden. Die Dekoration bei der Anwesenheit des Königs von England wirkte wieder kleinlich und unruhig. Es würde sich nicht um Einzelnes handeln — das bleibt Aufgabe der Stunde —, sondern um einige grosse architektonische Dispositionsgedanken, die jeder künftigen Festdekoration der Strasse zu Grunde zu legen wären. Ein Mann wie Stadtbaurat Hoffman kann nicht alles, kann nicht alles gut machen. Es beschämt ihn nicht, wenn Berlin von den Einfällen anderer Talente ebenfalls zu profitieren suchen würde. Dass Talente, die solcher Aufforderung nur harren, vorhanden sind, leidet kaum Zweifel.

Herr Karl Mayr, Graz ist der Maler des im Januarheft auf Seite 180 zu dem Artikel „Leiblfälschungen" reproduzierten Bildes, das auf der diesjährigen Sezessionsausstellung als ein Werk Leibls: „Studienkopf zur Kokotte" in die Öffentlichkeit kam. Er fühlt sich beleidigt, dass seine Arbeit in eine Sammlung von „Fälschungen" hineinbezogen worden ist. Selbstverständlich ist es weder dem Autor des betreffenden Aufsatzes noch der Redaktion eingefallen zu meinen, Karl Mayr hätte vorher irgendwie Kenntnis gehabt, dass sein Bild so lange als „Leibl" in den Gewässern des Kunsthandels umhertrieb. Es ist erwiesen, dass Karl Mayr, sobald er Kenntnis hatte, sein Werk für sich reklamiert hat, wenn es ihm auch noch nicht gelungen ist, es signieren zu dürfen. Streng genommen durfte also von seinem Werk nicht als von einer Fälschung gesprochen werden. Es ist vielmehr ein recht gutes Bild, das fälschlich Leibl zugeschrieben worden ist. Dass man Herrn Karl Mayr für dieses Missverständnis nur in dem Sinne verantwortlich machen darf, indem man ihm ein Kompliment wegen der „Leiblschen" Qualitäten seines Bildes sagt, bedarf kaum besonderen Hinweises.



PAUL LANG, MAPPENDECKEL, HANDVERGOLDUNG



KARL HOFER, FRAUEN AM MEER AUSG. BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

KLINGERS BRAHMSDENKMAL

Berlin. – Die *Berliner Sezession* rüstete im Februar Max Klinger zu Ehren eine Kollektivausstellung, in deren Mittelpunkt das neue Brahmsdenkmal stand. Die Veranstaltung sollte eine Huldigung sein; aber während man den Meister mit ehrlichem Respekt feierte, ging durch die Reihen der Sezessionisten doch ein vernehmliches Raunen, das Brahmsdenkmal sei schlecht. In peinlicher Verlegenheit starrten die Gastgeber die mächtige Marmormasse an. Dieser Widerspruch, dass man einen Künstler ehrte, dessen Arbeiten reine Zustimmung nicht auslösen, erschien dem Besucher der Ausstellung nicht unbegreiflich. Denn auch ihm war es unmöglich, Klingers Gesamtleistung anders als mit Empfindungen starken Respekts, ja, sogar mit einer gewissen Bewegtheit zu verlassen, während er doch vom Einzelnen fast immer mit zwiespältiger Empfindung und von dem neuen Denkmal sogar stark enttäuscht hinwegging. Es zeigte sich wieder, dass man sich aufrichtige Verehrung für Klinger nie wird aus dem Herzen reissen können, dass man jedoch über die Einwände eines nicht zu unterdrückenden kritischen Nein ebensowenig hinwegkommt.

In seinem Brahmsdenkmal hat Klinger sich, entschiedener noch als vorher, Rodinschem Einfluss hingegeben. Nicht zu seinem Vorteil. Wie es scheint, ist auch Klinger dem allgemeinen Irrtum verfallen, in Rodin vor allem einen in Stein und Bronze dichtenden „Poeten" zu sehen, und die Stärke der Rodinschen Einbildungskraft im symbolistische Beziehungen verknüpfenden, mit Menschenleibern beziehungsreich spielenden Einfall zu suchen. Wie Rodin selbst darüber denkt, das hat er klar ausgesprochen: „Komme Einer und rühme mir meine Symbolik, meine Kraft des Ausdrucks: ich weiss, das einzig Wichtige sind die Flächen.... Ich will gerne Symbolist heissen, wenn damit bezeichnet wird, was ich von Michel Angelo empfangen habe: dass das Wesentliche der Skulptur in der Modellierung der Fläche besteht. Als Gott die Welt erschuf, war es gewiss die Modellierung, woran er zuerst gedacht hat, denn sie ist das alleinige Grundprinzip der Natur... Wenn ich nun



ARTHUR ILLIES, GANG IN DIE KONTORE
AUSGEST. BEI COMMETER, HAMBURG

sage, dass das Gesetz des Raumes das Alleinherrschende ist, wenn ich hinzufüge, dass die Ansicht der Ebenen, der Berge, der Perspektive einer Landschaft in mir die Prinzipien von Flächen wachruft, die ich in meinen Statuen verwerte, dass ich das kubische Gesetz überall fühle, dass die Fläche, das Volumen für mich das Grundgesetz alles Lebens, aller Schönheit bedeutet –, wird man dann noch sagen, dass ich Symbolist, Verallgemeinerer, Metaphysiker bin? Mir will scheinen, dass ich Realist, Bildhauer geblieben bin. Eine Einheit ist es, die mich umdrängt und die mir überall entgegentreibt." Was Rodin meint, stammelnd meint, weil man für solche ganz auf Anschauung beruhenden Dinge nie das ganz treffende Wort findet, das ist die ewige, unerschöpfliche Musik des Raumes, auf deren Wogen wir dahintreiben, ist jene Entzückung, die nur der Tastsinn des Auges vermitteln kann, ist jenes nur sinnlich instinktiv zu begreifende Leben der Entfernungen, der Formen, der organischen Schwellungen und der Verhältnisse, die Romantik des Kubischen, die Dramatik der Flächenneigungen, die Mystik der Linien: kurz, die orphisch tiefe Gewalt der Raumdimensionen, die darzustellen die eigentliche Arbeit aller grossen Künstler, von Michelangelo bis Rodin, von Rembrandt bis Leibl, von Tizian bis Manet war. Die Seele des Raumes darstellen, das erst heisst für den bildenden Künstler die eigene Seele darstellen können. Und diese Fähigkeit eben fehlt Klinger. Er hat sich offenbar bemüht, im Brahmsdenkmal etwas raumhaft „Richtiges", etwas skulptural Einwandfreies zu geben. Der „richtige", der gedachte Raumbegriff (siehe Hildebrand und sein „Problem der Form") aber entscheidet nicht die Wertfrage; worauf es ankommt, das eigentliche Objekt der Kunst ist die Gestaltung des ursprünglichen, leidenschaftlichen, visionären, erlebnisstarken Raum- und Flächen**gefühls**. Dieses zu können, ist recht eigentlich erst Talent. Aber eben darum ist es auch nicht zu erwerben, sondern ist Gnade. Klinger hat einmal geschrieben, der „Gedanke" des Bildners sässe in der Spitze seines Werkzeugs. Ein schöner und wahrer Ausspruch. Nur trifft er recht wenig gerade auf Klingers Plastik, auf dieses Denkmal zu. Das Werkzeug, das den Brahms gestaltet hat, war leblos; so bewegt vielleicht auch der Geist des Bildners bei der Arbeit war. Es hat alles Einzelne naturalistisch wahr – ach, gar zu naturalistisch! – gemacht und das Ganze akademisch richtig; aber es hat nicht Wollust in der Gestaltung des Räumlichen empfunden, es ist nicht schöpferisch gewesen wie etwa Leibls Pinsel, Schadows Meissel oder Liebermanns Zeichenstift. Dieses Werkzeug hatte nicht den Willen, die Linien und Formen, das will sagen: die Kräfte und Bewegungen, zuerst um ihrer selbst willen darzustellen, sondern es ist der kalte Diener eines reich dekorativen, poetischen Denkereinfalls gewesen. Es hat aus der Riesenplastik eine in Marmor übersetzte Radierung gemacht. Klinger begreift und beherrscht vollkommen jede Einzelform, seine manuellen Fähigkeiten sind gross und schrecken vor keiner Schwierigkeit zurück, er hat alles Erlernbare. Und hinter all diesem Können steht als bewegende Energie eine wahrhaft stark und tief denkende Menschlichkeit. Aber diesem Künstler fehlt der natürliche, angeborene Sinn für das Wunder der Form, für jenes ungeheure Leben der plastischen Wirklichkeit, das wie ein „latenter Heroismus" in aller Bewegung, in aller Naturform steckt. Im Balzac und Victor Hugo Rodins ist etwas vom Urgebirge. Der Brahms Klingers, der diesen beiden Werken ein wenig nachgebildet ist, erscheint dagegen künstlich. Nicht an die „Flächen" hat Klinger zuerst gedacht, sondern an die Bedeutung Brahms als Musiker, Temperament und Gestalter. Hier ist der Punkt bezeichnet, wo Klinger immer wieder versagt. Selbst das Werkzeug des im heutigen Deutschland in seiner Art einzigen Radierers, dessen Fülle doch staunen macht, lässt räumlich empfindende Sinnlichkeit vermissen. Die in unendlichem Bedeutungsreichtum glitzernden Radierarbeiten dreier Jahrzehnte, die an Baluschek und Menzel, an Goya, Böcklin, Preller und manchem Anderen noch denken lassen, worin theatralische Zuspitzungen sind, philologische Phantasmen und kapriziöse Zierlichkeiten, eine Erotik ohne Glut, eine Geistreichigkeit ohne Gedankenblässe, eine ganz seltene Allegorisierungskunst, ein mächtiges modernes Weltempfinden und ein erstaunlich erzogenes Können: auch ihnen fehlt fast immer jene mystische Tiefe, aus der bleibender Genuss erst heraufsteigt, wenn die prachtvolle, novellistische Fassung der Lebenssymbolik von den Blättern abgelesen und genossen worden ist. Es bleibt, wenn man den „Gehalt", die wirklich grosse Bedeutung genossen hat, selten nur von jener Schönheit ein genügender Rest, die über aller Deutung, und eben darum ewig ist.

In Klingers Werk selbst ist jene olympische Tragik, die er so gerne darstellt. Bei leidenschaftlichem Schöpferwollen keine Schöpfersinnlichkeit. Vielleicht ist es eben der Adel dieser Tragik, dass wir von Klingers Werken, zu denen wir so oft nein sagen müssen, immer doch wieder mit Dankbarkeit und mit sehr bescheiden stimmender

Ehrfurcht vor den Schicksalen der Kunstbegabung hinweggehen.

Neue Arbeiten, die Hofer bei *Fritz Gurlitt* ausstellte, zeigen diesen ungemein begabten Künstler in sehr erfreulicher Entwickelung. Es scheint, als hätten wir in Hofer das stärkste und sensibelste Talent der neuen Jugend zu begrüssen. Der einstige Böcklinschüler ist von Rom zu längerem Aufenthalt nach Paris gefahren, und hat dort Cézanne, Delacroix, Poussin und die jüngsten Franzosen ebenso selbständig ernst studiert, wie er in Italien die Antike und Marées gesucht hat. Das Resultat, niedergelegt in einer stattlichen Reihe neuer Bilder, ist eine sehr suggestive und eigentümliche Harmonie von Linie und Farbe und eine ganz verinnerlichte dekorative Haltung. Das deutsch-römische Stilprinzip beginnt nun in schönster Weise flüssig zu werden und in allen Farben unmittelbarer Sinnlichkeit zu schillern. Hier haben wir eine Kraft, die, wenn sie so fortschreitet viel erreichen wird. Hofers Werkzeug belebt sich von Jahr zu Jahr mehr. Sein Pinsel ist wahrhaft lebendig. Aus den neuen Arbeiten fliesst Einem etwas ursprünglich Musikalisches entgegen; der Wille blüht und glüht in neuen schönen Formen. Es wird in der Folge noch viel von der wahrhaft edlen Kunst dieses unaufhaltsam Werdenden zu sprechen sein.

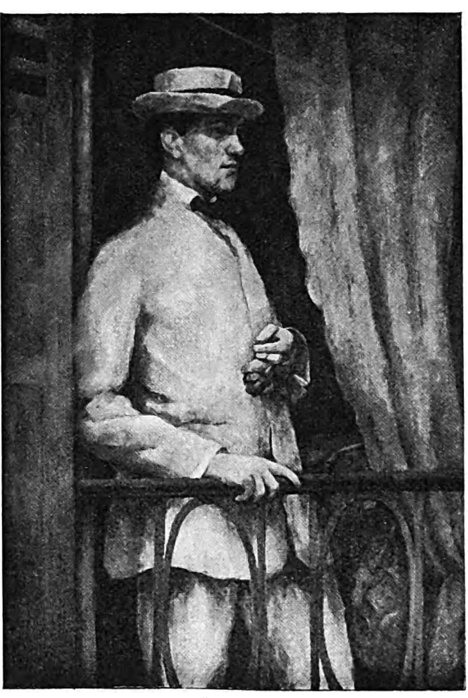
Von dem Genossen Hofers, dem Bildhauer Haller, der zu gleicher Zeit bei *Paul Cassirer* Neues und Altes ausstellte, ist solche starke Entwickelung nicht zu melden. Doch sind die Grundelemente auch bei diesem Künstler so solide und gesund, dass aus dem schönen Anfang das Bedeutende entstehen kann.

Das *Grossherzogliche Museum in Weimar* hat die schöne Monumentalplastik Richard Engelmanns „Ruhende Frau", die in der Secessionsausstellung 1908 zu sehen war, erworben.

Am 24. Februar, wo Franz Skarbina sein sechzigstes Lebensjahr vollendet, wird in *Caspers Kunst-Salon* eine umfassende Ausstellung seiner Arbeiten, mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen aus den verschiedenen Epochen seiner Thätigkeit, eröffnet.

Hagen. — Seit Jahren müht sich Osthaus in dieser schwarzen Stadt der rauchenden Erde für die Kunst in ihrer höchsten Verfeinerung eine Stätte zu schaffen. Im „Folkwangmuseum" sammelt er mit Vorsicht und reifendem Geschmack. Letzthin wurden spanische Fliesen von grosser Seltenheit und kostbarer Schönheit erworben. Das Interesse aller Kunstfreunde verdient die Villenkolonie, die ausserhalb der Stadt in beneidenswerter Hochlage erbaut wird. Die Aufteilung des Terrains besorgte Peter Behrens, sie ist grosszügig und rechnet einheitlich mit den starken Akzenten, den sich türmenden Hügelmassen, den freien Ausblicken. Van de Velde baute das Haus Osthaus; es wurde das reifste Werk des Künstlers. Die Gesamtanlage enthüllt ein wundervolles Gefühl für edle Wohnkultur; der Grundriss ist überaus geistreich; die Details offenbaren das vibrierende Leben einer sich immer mehr konzentrierenden Leidenschaft. Das Haus steht in der Landschaft wie gewachsen: die heimischen Materiale, Bruchstein und Schiefer wurden verwandt. Einige weitere Häuser errichtet Peter Behrens. — Nicht fern davon, tiefer im Tal, baut Riemerschmid sehr vernünftige und einwandfreie Arbeiterhäuser.

Hamburg. — *Commeters Kunsthandlung* stellte einige neue Arbeiten des talentvollen Arthur Illies aus. Die Bilder geben Motive aus Hamburg in einer Weise wieder, die vermuten lässt, dass diese unermüdliche Begabung ihr letztes Wort noch längst nicht gesagt hat.



KARL HOFER, PORTRÄT
AUSGEST. BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Leipzig. — Das Völkerdenkmal wächst langsam aber stetig empor. So problematisch es auch ist, über eine werdende Architektur zu urteilen, so darf es in diesem Falle doch geschehen. Die Wahrscheinlichkeitsrechnung des kritischen Erwägens findet überdies an den hinlänglich bekannten Entwürfen ein Rückgrat; so ist es nicht allzu schwer, aus dem Embyro sich die Ganzheit des Werkes vorzustellen. Es wird, es muss misslingen. Schon darum, weil der Standpunkt ein sehr unglücklicher ist; rechts die langgezogene, romanische Grabkapelle, links der Turm und ringsherum die Strassenzüge werden niemals einen Eindruck aufkommen lassen, der nur in der Einsamkeit einer ungeheuren Fläche sich entwickeln könnte. (Man gedenke der Pyramiden.) Dazu kommt, dass schon heute das Geschiebe, das barocke Gewirr so unruhig wirkt, dass nichts mehr zu retten sein dürfte.

Und dann die Metznerschen Figuren; die wuchsen nicht bei uns. Babylonier aber und Perser haben den Leipziger Sieg nicht geschlagen.

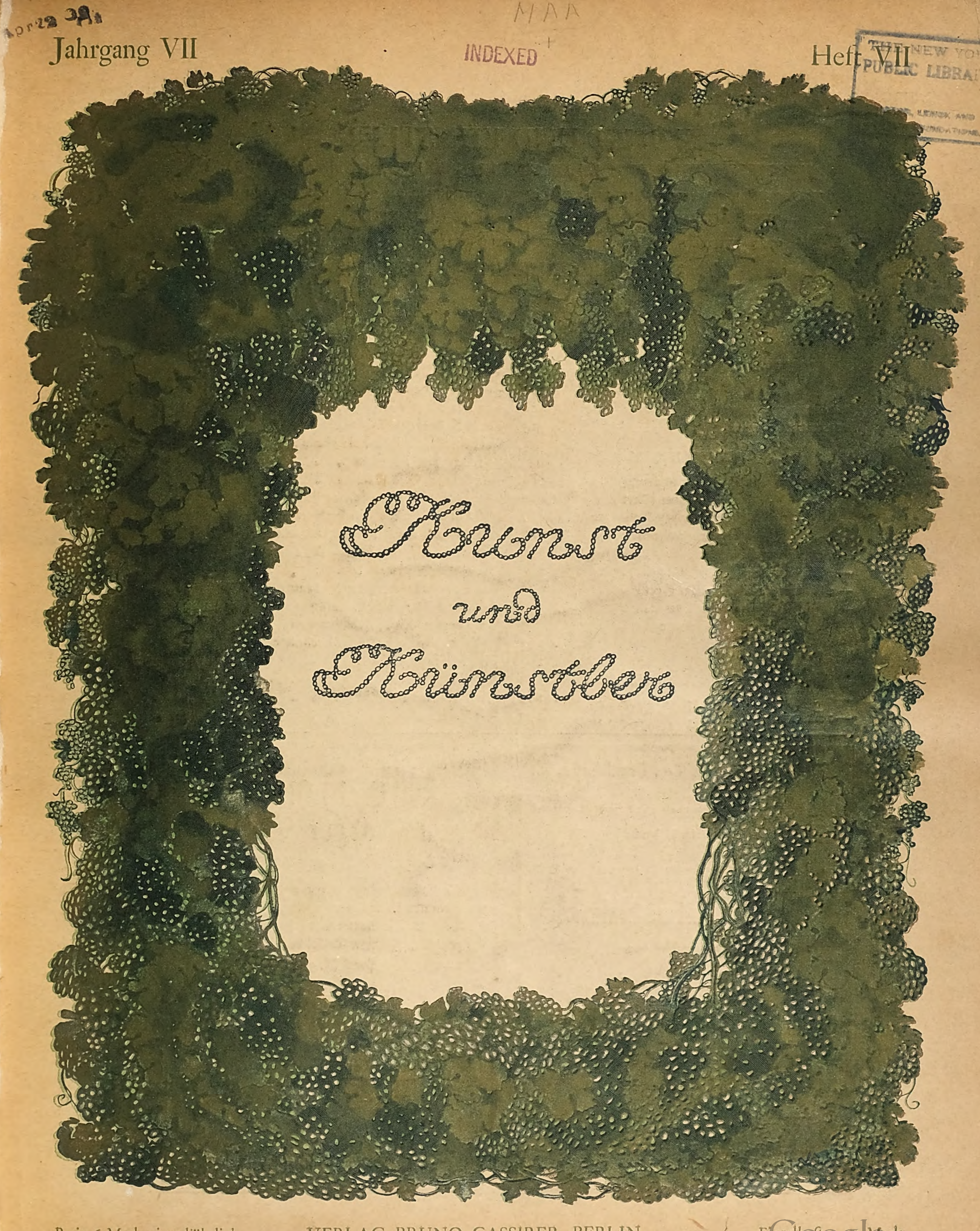
Magdeburg. Das *Kaiser Friedrich-Museum* erhielt als Geschenk die Serpentinstein-Statuette einer Judith von dem Münchener M. O. Müller. Die aussergewöhnliche Begabung Müllers bewies schon seine „Angorakatze", die die Nationalgalerie und das Weimarer Museum erworben haben; schien er aber bisher ein Tierbildner, so beweist die „Judith" eine ganz andere Universalität seiner Kunst. Es ist dieselbe übersichtliche Klarheit des Flächenaufbaus, dieselbe Strenge und Kraft im plastischen Ausdruck, dieselbe straffe Konzentration. Neu aber und überraschend durch die Verbindung mit so strenger Stilistik ist das seelische Element, das aus der Judith etwa herausholt, was Hebbels geniales Drama in der Zeitfolge entwickelt. Die Figur ist dabei so gesättigt mit monumentalem Empfinden, dass sie die Fesseln ihrer kleinen Abmessungen sprengt. Es entsteht die Frage, ob es nicht möglich sei, einem jungen Künstler wie Müller von offenbar monumentaler Begabung die Wege zu ebnen. Ihm die Möglichkeit zu geben, aus der dürftigen Existenz, die der Unbekannte führt, und die ihm die Mittel zur Entfaltung seines Talents versagt, zu der ihm gemässen Freiheit des Schaffens zu gelangen; mit einem Worte, ihm einen Monumentalauftrag zu verschaffen. Er wäre es wert; seine Judith allein spricht ihn zum Meister.

München. Der *Kunstsalon W. Zimmermann* erfreut mit einer sehr verständig ausgesuchten Kollektion französischer Meister, meist aus Privatbesitz. Der gewählte Titel „Empire und Romantik" erscheint etwas willkürlich, denn dieser Rahmen wird nach der Gegenwart hin stark überschritten. Von David sieht man das im Tempel gemalte Dauphinporträt und eine Zeichnung zum Porträt der Madame Récamier. Géricault und Delacroix sind sehr interessant vertreten. Von Géricault fällt, neben dem von der Berliner Ausstellung 1907 her bekannten „Narr" (monomanie du commandement militaire) und den „Abgeschlagenen Mohrenköpfen", besonders das prächtige Bild von Napoleons Hengst auf. Von Delacroix waren neu drei auf Zelttuch gemalte Pferdeköpfe und eine in den Farben entzückende Komposition aus Ariost „Marphise". Chassériau, den man so selten in Deutschland sieht, ist mit vier kleinen Bildern vertreten, einer deliziösen Haremsdame, einem „Schlafenden Jüngling" mit zwei Kompositionsskizzen aus der Geschichte Maria Stuarts und ihres Freundes David Riccios. Millet (frühes Porträt der Madame Valmont), Daumier, Corot, Courbet („La Fileuse" aus dem Besitz von Prof. Muther), Couture (ein grandioser, männlicher Akt) sind mit Bildern bester Qualität vertreten. Von weniger bekannten Meistern fallen „Der Maskenball im Palais Bourbon unter der Leitung des Duc de Morny i. J. 1863" von Eugéne Giraud und André Gills pompöses, überlebensgrosses Porträt des Schriftstellers Janin auf.



M. O. MÜLLER, JUDITH
AUSGEST. IM KAISER FRIEDRICHMUSEUM, MAGDEBURG

SIEBENTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. FEBRUAR. AUSGABE AM 3. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.


Jahrgang VII
Heft VII
Kunst und Künstler
Preis 6 Mark vierteljährlich
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN
Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII

AUFSÄTZE

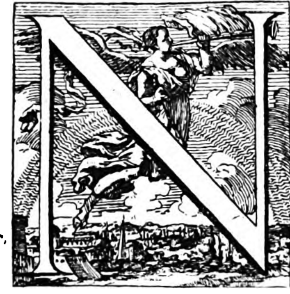
ABBILDUNGEN



HANS VON MARÉES

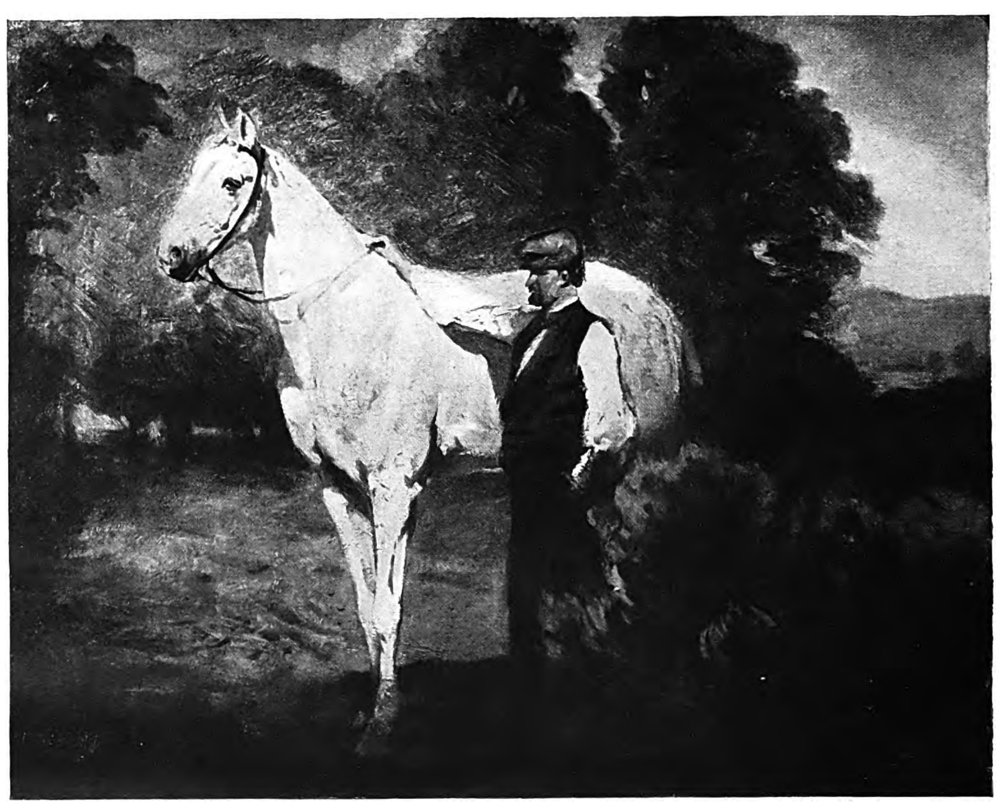
VON

KARL SCHEFFLER


Nun erst ist Hans von Marées wahrhaft lebendig in unser Leben getreten. Bisher war sein Name für Alle, die nicht die Schleissheimer Galerie studiert haben, also für die Mehrzahl, wenig mehr als ein schwankender Begriff. Man sprach den fremdartigen Namen aus, um Fremdartiges zu bezeichnen, dachte an ein problematisches Deutsch-Römertum, an ein Carstensschicksal. Dieses vorwegnehmende Urteil ist durch die Ausstellungen in München und Berlin nun berichtigt worden. Die Nation sieht endlich ihren lange verkannten Sohn wie er ist; und sie lernt sich selbst dadurch von einer neuen Seite kennen.*

Wir haben unserer Zeit mit tiefer Empfindung zu danken, dass sie uns diese Überraschung noch zu geben hatte; wir haben uns ehrfürchtig vor dem Genius unserer Rasse zu neigen, der in aller Stille diese Schöpferkraft gezeugt und erzogen hat; wir haben vor den Möglichkeiten des Lebens auch in uns selbst zu erstaunen, dass wir heute schon nicht mehr fortdenken können, was uns vor wenigen Tagen noch fast unbekannt war. Der Name Marées ist uns plötz-

* Wir verdanken diesen Gewinn vor allem den passionierten Entdeckerinstinkten Julius Meier-Graefes. Ohne seine Initiative hätten die Deutschen wahrscheinlich noch zehn oder fünfzehn Jahre auf dieses Erlebnis warten müssen; und jedes Jahr hätte die Schuld gegen den Künstler vergrössert, hätte den Verlust folgenschwerer gemacht.



HANS VON MARÉES, EIN MANN FÜHRT EIN PFERD

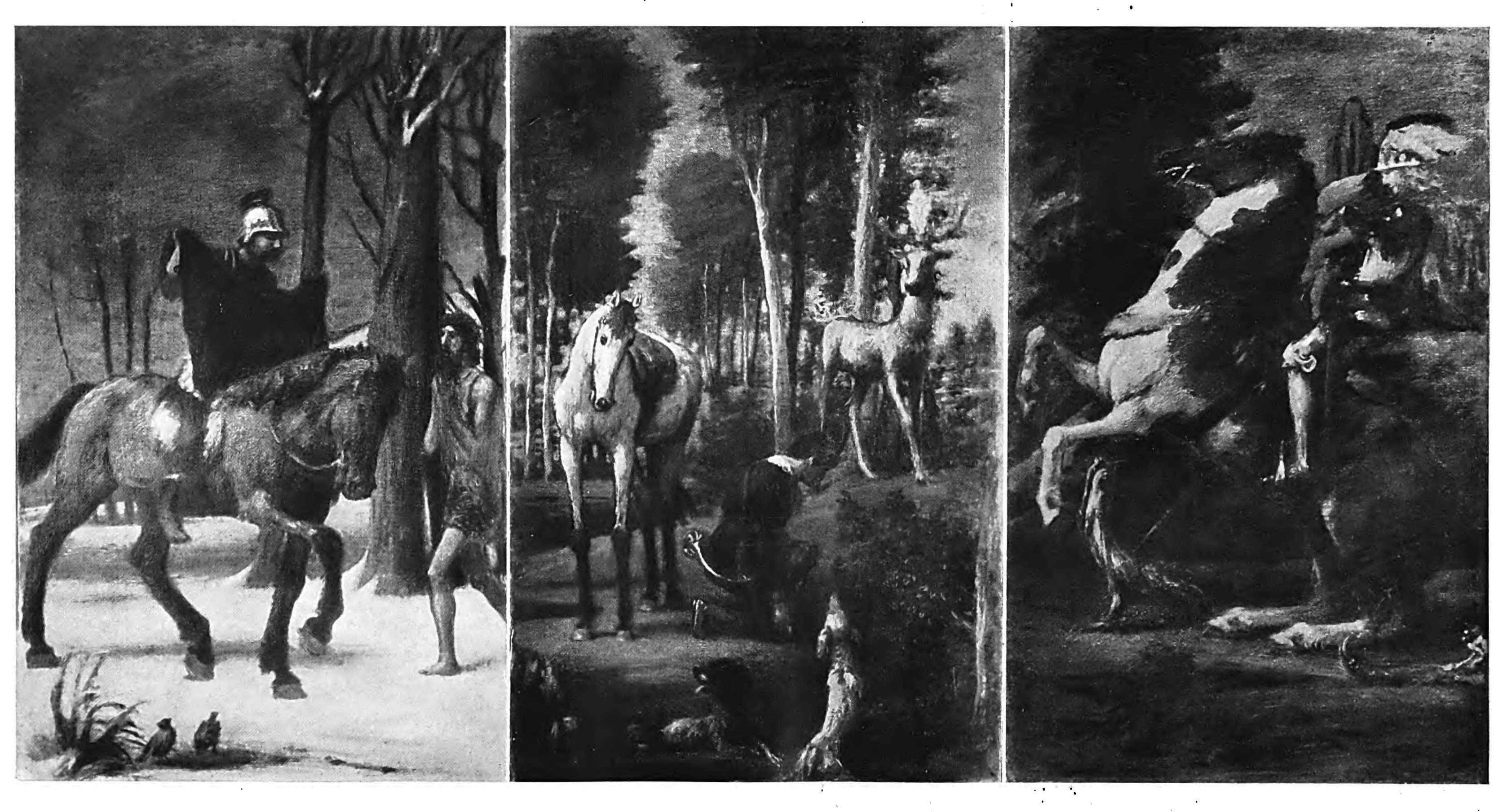
lich zum Ausdruck für einen ganzen Komplex neuer Kunstempfindungen geworden; wenn wir ihn nennen, ist es, als wenn wir Schubert oder Brahms sagen. Auch in diesen Fällen meinen wir nicht die Personen, sondern in sich geschlossene Kunststile. So ist uns auch das Lebenswerk Marées, wie es beim wiederholten Sehen an Tiefe und Bedeutung immer mehr gewann, unmerklich zu einer Denkform geworden.

Keine Art von Malerei ist schwieriger vielleicht mit Worten zu schildern als die von Marées. Denn es gibt in dieser tonigen Monumentalkunst, in dieser Dekoration gewordenen Anschauungsphilosophie kaum ein Stoffinteresse; nichts Dramatisches ist darin, nichts Erzählendes und keine anreizende Gegenständlichkeit. Um diese Malerei zu schildern, müsste man Formen und Bewegungen, Licht und Farbe konkret beschreiben können. Das aber vermag man so wenig, wie man Musik mit Worten schildern kann. Schwingung ist alles. Sucht man Worte, so gerät man unwillkürlich fast in die Terminologie der Musik. Man erwidert die Frage nach den Traditionen dieser Kunst mit einem Hinweis auf den Jahrhundertkanon der Malerei, auf die Harmonielehre neuer Formen- und Farbenempfindung, auf den Kontrapunkt des modernen Raumgefühls. Fragt Einer: was malte Marées? so hat man nur die arme Antwort: Porträts und nackte Menschen, Pferde und Hunde in idealen Landschaften. Geht die Frage nach dem Eindruck dieser begebnisarmen Malerei, so möchte man sich beschränken zu sagen, es sei als lausche man einer feierlich gedämpften Orgelmusik. Dieser Eindruck des Musikalischen wird erzeugt, weil in dieser Kunst nichts dargestellt ist als eine von Zeit und Ort gelöste Zuständlichkeit. Die Gestalten der Maréesschen Bilderwelt zeigen nicht Willen, sondern Bestimmung; sie führen in den Hesperidengärten dieser Kunst ein fast vegetatives Dasein; sie träumen ihre Nacktheit, ihre Schönheit, ihr Handeln. Es blicken diese Jünglinge, Männer und Frauen über alle irdischen Horizonte hinaus in die Ewigkeit; sie sind wie die stummen Akteure eines Mysteriums. Sie stehen vor uns in undurchdringlicher Ruhe, mehr Typen als Individuen, mehr Symbole als Determinationen. Zeitlos sind sie und vaterlandslos. Und das lässt sie uns klassisch und antikisch erscheinen.

Auch dieser Klassizismus kommt aus der alten deutschen Griechensehnsucht; er geht auf Lessing,

---

Alle diesem Aufsatz beigegebenen Bilder sind mit Erlaubnis des Marées-Reproduktionen-Verlags, Halle a. S., reproduziert worden. D. Red.



HANS von MARÉES, ST. GEORG, ST. MARTIN UND ST. HUBERTUS. TRIPTYCHON

Winckelmann und Goethe zurück, weist auf Deutsch-Römer, wie Feuerbach, Böcklin, Hildebrand, Klinger und Ludwig von Hofmann; ja, er weist selbst ein wenig auf unsere akademischen Epigonen. Aber es ist trotzdem Etwas in dem Klassizismus von Marées, das keiner seiner Genossen hat. Und dieses Etwas eben ist das neue, das belebende und stilbildende Element. Es besteht darin, dass Marées der Klassik die Mystik zurückgewonnen hat. Das ist es, wodurch er das Antike modern gemacht hat; das gibt seiner Kunst die unendliche Melodie und bringt sie den Alten und den Lebenden gleich nahe. Diese Atmosphäre einer schauerlich süssen Mystik haben die andern Deutsch-Römer nie in diesem Grade vor der Welt der Antike empfunden; und die Akademiker gar haben nie geahnt, was man die Romantik, oder, mit Goethe, das „Magische und Zauberische" der Antike nennen könnte. Auch Böcklin legt Mystik in seine griechisch-italienische Welt. Aber das ist eine Mystik des Einfalls, des Stoffes, des philosophisch-poetisch betrachteten Sujets. Was Marées gibt, ist eine Mystik der Form. Nur die aber ist letzten Endes wesentlich; denn nur sie schafft das in höherem Sinne Objektive. Wo Böcklin mittels der Kunst sein Ich mitteilt, da teilt Marées die Kunst selbst mit. Darum schliesst sich an Böcklins Malerei eine so problematische Nachfolge; darum knüpft an die Idee, die den „Unfertigkeiten" Marées zugrunde liegt, schon ein ganzes talentvolles Maler- und Bildhauergeschlecht neue Entwickelungsfäden, darum berührt sich Marées so eng mit dem besten Wollen der französischen Kunst.



HANS VON MARÉES, RAUB DER HELENA. FLÜGELBILD EINES TRIPTYCHONS

Dieser Künstler hat, tiefer als irgendein anderer deutscher Maler des neunzehnten Jahrhunderts, das Klassische in sich unmittelbar als Natur, als Schicksal erlebt. Er fühlte sich mächtig umdrängt von den architektonischen Raumwundern, war ergriffen von den plastischen Ausprägungen der bauenden Naturkraft.



HANS VON MARÉES, DIE NETZTRÄGER. ENTWURF ZU DEN FRESKEN IN DER ZOOLOGISCHEN STATION ZU NEAPEL

Er malte das Geheimnis, das die Seele in das Selbstverständliche legt, malte an einem Schönheitskanon des Gehens, Ruhens, Reitens, Ruderns oder Sitzens. Aus dem Mechanischen sprach das Urweltliche zu ihm. Das ist seine Klassik. Er ist nicht Klassizist wie ein anatomisierender Muskelmodelleur, wie ein gräcisierender Konturkünstler, sondern Einer, der antikisch fühlt, weil er in der Natur den orphischen Urlaut der Tektonik wahrnimmt. Und dieses eben gibt seiner Kunst die Mystik, gibt ihr das groteske Element. Ursprüngliche Kunst ist stets in gewisser Weise grotesk. Die griechische Kunst ist es so gut wie die Gotik; Groteskes ist in Signorellis grossem Panbild im Berliner Museum, woran Marées Triptychen so lebhaft gemahnen, ist in den alexandrinischen und pompejanischen Malereien, denen die Kunst des Nordländers zu entstammen scheint, ist in der praeraffaelitischen und flämischen Primitivität, woran Marées linkische, ja oft hölzerne Anmut oft genug denken lässt.

Nach Hebbels Definition gibt es drei Arten von Kunstwerken. Vor den einen sagt man: es kann so sein; vor den zweiten: es ist so; und vor den dritten: es muss so sein. Marées' reifen Werke gehören dieser letzten Gruppe an; denn ihr eigentliches Objekt ist das Endgültige. Es wird in den nackten „Existenzfiguren" dargestellt, wie die Natur in ihren Geschöpfen über sich selbst denkt, wie der Raum sich selbst empfindet. Der Raum ist es, der eigentlich lebt und handelt. Die Menschen, Tiere, Bäume und Himmel sind nichts als seine Sprachlaute. Marées wählte Italien als Aufenthaltsort, weil dieses Land ihm die Versenkung in eine Stimmung der Zeitlosigkeit gestattete, wie der Synthetiker sie braucht. Auch war das uralte Kulturland, die Kulturkolonie Griechenlands, dem Eklektiker unentbehrlich. Eklektiker muss notwendig aber jeder Moderne sein, der zur grossen synthetischen Monumentalkunst strebt, weil ihm in unserer Zeit keine Konvention die Treppe zur Höhe baut, weil er in der Kunst der Gegenwart keine allgemeinverständliche Sprache vorfindet, deren er sich bedienen könnte. Marées fand sich in Italien darum erst selbst mit Hilfe von Signorelli, Mantegna, Leonardo, Giorgione, Palma und der Antike. Er eignete sich eine ihm gemässe Sprache an und fand seinen reduzierenden Stil, als er für Schack alte Meister kopierte. Aber dieser Stil war nicht Diebstahl; er war schon in Marées, bevor er die Alten kannte, er war im Sehen und Begreifen der Welt. Darum ist das Altmeisterliche bei Marées transponierte Modernität.

Wir sehen auf seinen Bildtafeln ein System von Vertikalen, Horizontalen, Parallelen und Winkeln aus menschlichen Gliedern gebildet, nicht geometrisch durchsichtig, aber doch klar, gegenstandslos im dramatischen Sinn, aber doch überzeugend. Nur weiss man nie, wovon man eigentlich überzeugt wird. Wir sehen Tiefenwirkungen von schlagender Anschaulichkeit, von undefinierbarer Poesie und Bedeutung; aber doch ist diese Tiefe auch wieder nur in der Fläche, wie es die Freskowirkung will. Alles ist Raummathematik; aber diese Mathematik ist das Leben selbst. An sie dachte Pythagoras, als er von der Musik der Sphären sprach. „Marées rechnete", wie Wölfflin einmal gesagt hat, „mit Massen und Bewegungsrichtungen, mit Verhältnissen von Raum und Füllung; und diese primären Verhältnisse wirken bei ihm so stark, dass selbst da, wo die Körper völlig verzerrt sind, das Bild noch einen bedeutenden Eindruck macht." Diese Erhebung alles Primären zum Objekt der Darstellung ist es was aus den Bildern Marées' das Gegenständliche, Dramatische, Erotische und „Interessante" durchaus entfernt und was alle Mittel zu Werk-



HANS VON MARÉES, DIE RUDERER. ENTWURF ZU DEN FRESKEN IN DER ZOOLOGISCHEN STATION IN NEAPEL



HANS VON MARÉES, BILDNIS DES BILDHAUERS KNOLL

zeugen einer einzigen Idee macht. Auch die Farbe erscheint bei Marées als ein Glied des Raumes. Eine elegische Farbe voll Feierlichkeit und Romantik, reich und doch still; sie gibt den Dingen einen Schein von Wesenlosigkeit, als wären Gobelins und Glasgemälde lebendig geworden. Ihre schöne Traurigkeit dient nicht leerer Dekoration; sie ist der Impression lebendig abgewonnen und hat darum Gefühlswert. Sie droht und schmeichelt, verhüllt und verklärt und gibt den Dingen sozusagen die Wetterstimmung des Schicksals. Es kehren bestimmte Nuancen gelber Fleischtöne wieder, die sich unvergesslich einprägen; sie schwimmen in farbigen Schatten, woraus ein Smaragdgrün hervorleuchtet, ein Ultramarinblau, wenig Rot, viel altmeisterliche Bräune und ein Gewoge ungewisser, aber nie schmutziger Töne. Es ist die Farbe der Venetianer, aber stellenweis vergeistigt und impressionistisch gemacht bis zur mystischen Intensität des Munchschen Kolorits.

Und durch diese über Ernst und Heiterkeit hinausgehobene Welt von Linie und Farbe sucht nun das Licht seinen Weg, als das am leichtesten beflügelte Kind des Raumes. Es haftet hier an der Form, dort am Ton, es fliesst als Richtungsakzent durch den Raum oder glüht geheimnisvoll in sich selbst, als wäre es die eigentliche Kraftquelle. Marées liebte es, seine Körper aus dem Dunkel heraus immer mehr aufzulichten, sie kartonmässig fast mit Licht zu modellieren. Es ist sein technisches Geheimnis, wie seine Körper trotz der Betonung der antiken plastischen Proportionalität doch immer muralen Flächencharakter behalten, und wie von diesen plastisch modellierenden Lichtern ein ganz malerischer Eindruck ausgeht. In seltsamer Weise weiss Marées selbst in den grossen Bildern ein Rembrandtsches Element dem Klassischen zu verbinden. Während das Licht modelliert, fliesst es doch in einem grossen Strom durch das Bild; es scheint aus der Form zu entspringen und löst sich auf als Farbe. Zuweilen ist es, als sängen die gelben und grünen Lichter gegeneinander an, wie zwei Stimmen im Duett, die sich suchen und fliehen, bekämpfen, nähern und endlich harmonisch vereinen. Wirkungen, die aus Paletten- und Pinselzufälligkeiten entstanden sind, gibt es nicht. Wer mit zwölf Farben — mehr gebrauchte Marées nicht —, so reichen Wechsel erzielt, bei dem muss jede Nuance berechnet sein. —

Das alles klingt fast, als ständen wir hier vor einem der grossen Vollkommnen der Kunst-



HANS VON MARÉES, BILDNIS KONRAD FIEDLERS

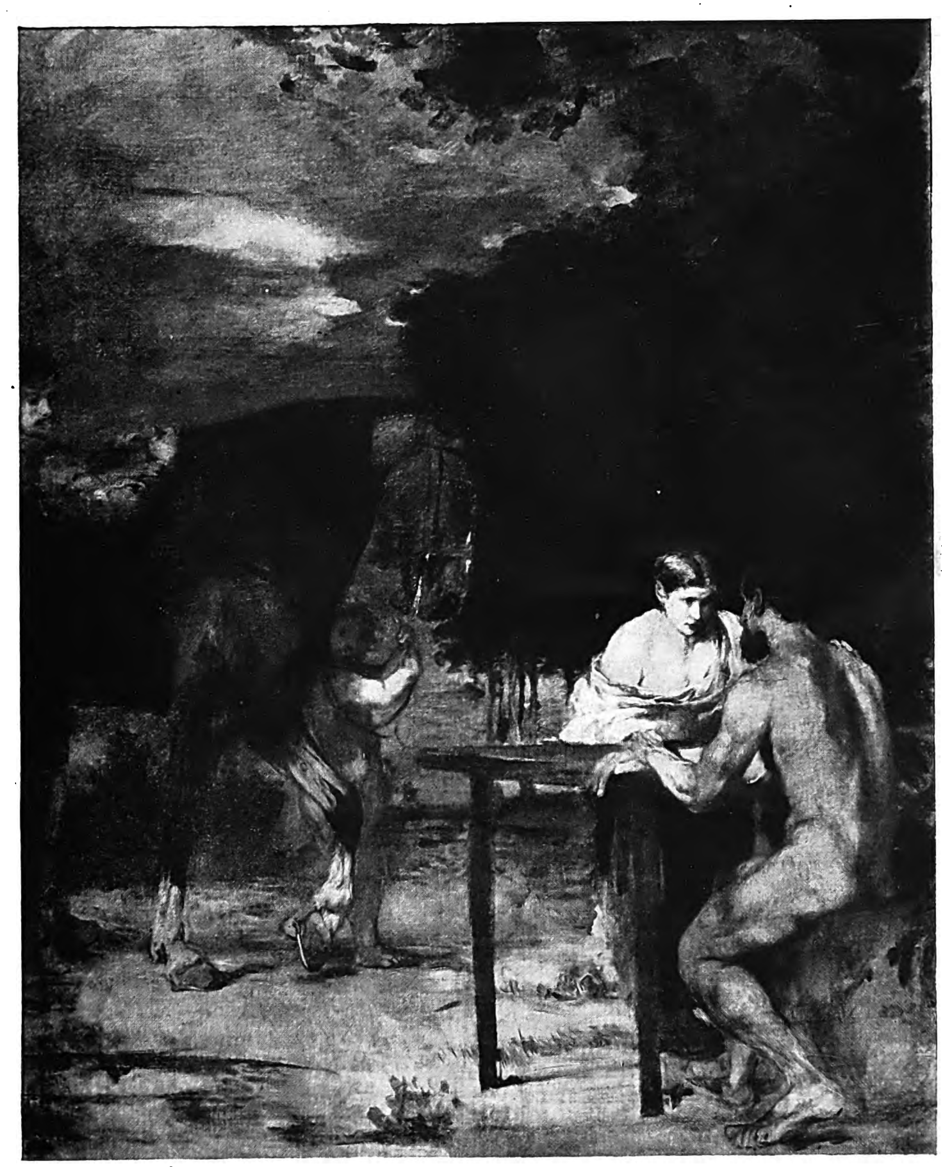
geschichte. So ist es aber nicht. Bei Marées bleibt immer fast ein ungelöster Rest; vieles ist problematisch und nicht so gekannt wie es instinktiv gewollt ist. Wir sehen den Steffeckschüler als ein recht mässiges Talent, den in München unter Pilotyschem Einfluss Studierenden als einen noch nach dem Atelierschema empfindenden Künstler. Wir entdecken nirgends fast den geborenen grossen Maler, dem das Schicksal in der Wiege schon den Pinsel bestimmt hat, entdecken nicht diese natürliche Malfreudigkeit der grossen Sinnlichen, der eigentlichen Malernaturen. Wir erkennen vielmehr immer wieder, wie ein ungeheures Verstehen, ein prachtvolles Menschentum die Kunstmittel herbeizwingt und sie sich so zu Willen fügt, wie sie dem Zweck gerade nötig sind. Immer eilt die Idee dem Können um einige Schritte voran und zieht es mit intensiver Anstrengung nach sich. Und beruhigt sich oft genug auch beim Ungefähr. So kommt der Sprung



HANS VON MARÉES, MÄDCHEN AUF DER TREPPE. ENTWURF ZU DEN FRESKEN IN DER ZOOLOGISCHEN STATION ZU NEAPEL

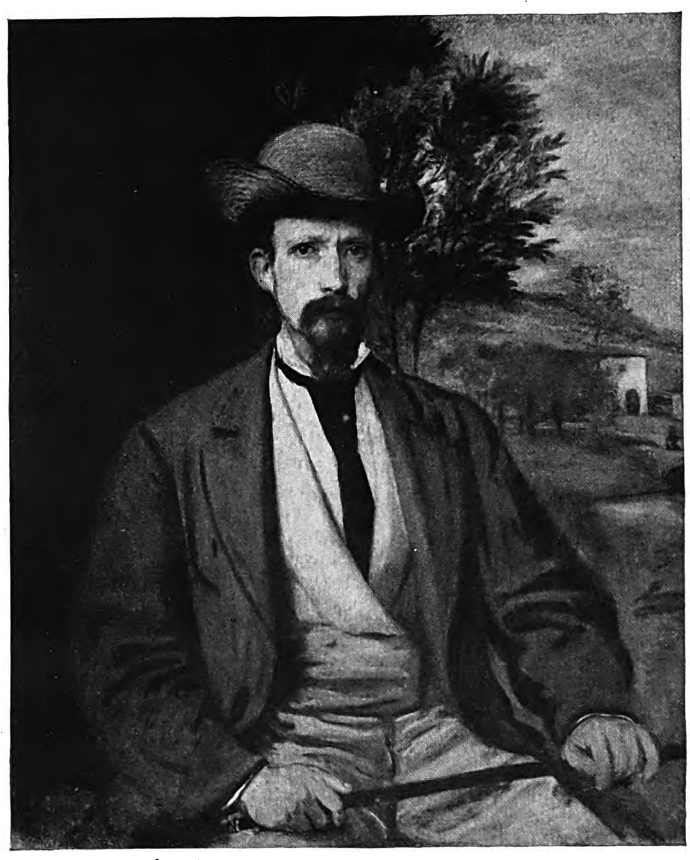
in das Lebenswerk, das Problematische und skizzenhaft Andeutende. Doch liegt der Fall bei Marées ganz besonders. In diesem Fall nämlich vermindert das Fragmentarische nicht eigentlich die Wirkung. Wir haben Meister in der Geschichte der neuen deutschen Malkunst, bei denen Wollen und Können vielmehr eines sind; aber doch wirkt das Lebenswerk keines von ihnen objektiver als das von Marées. Wie ein abbröckelnder antiker Torso mehr gibt als eine heil und vollendet dastehende moderne Marmorfigur, so ist in Marées Unvollkommenheiten mehr reine Kunst als in manchem fertigeren Meisterwerk. Es ist Extrakt darin, reine Form. Was Marées Bilder fragmentarisch macht, das ist etwas Fehlendes; nie aber ist es etwas Falsches, nie eine unedle Legierung. Dieser grosse Sachliche hat, ähnlich wie Cézanne, seine Werke lieber unfertig gelassen, als dass er sie mittels der Routine in bequemer Weise abgerundet hätte. Er geht den Weg zur absolut reinen Form, zur höchsten Vollendung; wie weit er in jedem Fall auch zurückbleibt, ob mehr oder weniger: er irrt niemals doch von diesem schmalen Wege ab. So kommt es, dass der Betrachter im höchsten Sinne produktiv gemacht wird; er sieht sich auf einen Weg zu reiner Kunstanschauung geleitet, wo er gar nicht fehlgehen kann. Es scheint oft, als stände man vor Bildern, über deren Vollendung der grosse Meister hinweggestorben ist. Beim Nähertreten sieht man dann freilich, welch wunderliche Mühe Marées sich gegeben hat, wie er mit seinem diagonalen Pinselstrich die Farbenlagen übereinander gestrichen hat, bis es fast Reliefs gab. So kommt es, dass Marées in gewisser Weise auch ist, was er nur wollte; was sonst immer bedenklich auszusprechen ist. Nur darum gewinnt er auch durch Das, was den meisten modernen Künstlern gefährlich wird: er erscheint wahrhaft bedeutend erst nun, wo man sein ganzes Lebenswerk vor Augen hat, wo man die grosse Objektivität, die über die Person hinaus zur Unpersönlichkeit des Stils hinaufstrebt, im ganzen Umfange erkennt. Diese hunderte von Bildern und Zeichnungen wirken wie Theile eines einzigen Werkes, wie Modulationen einer unendlich sich fortspinnenden Melodie.

Dass dieser Stilwille vor allem aus dem lebendigen Instinkt, aus dem Gefühl hervorwuchs, erhebt Marées Kunst über die von Puvis de Chavannes. Marées hat die Mystik, die den allzu klaren und kalten Silhouetten des Franzosen fehlt. Zu Böcklin verhält er sich andererseits etwa, wie Puvis zu Moreau. Wobei der Schweizer ebenso hoch dann über Moreau steht, wie Marées über Puvis. Was Cézanne auf dem Gebiete der nature morte, das ist Marées ungefähr im Monumentalen. Zuweilen wirkt er wie ein primitiver Rubens; denn in der linkischen Tanagragrazie seiner Gestalten ist latente Fleischlichkeit



HANS VON MARÉES, ABENDLICHE WALDSZENE

Den Fanatiker des Ideals lernte man vor den grossen Triptychen kennen. Bewundert man, am meisten vor den Studien zu den Fresken der Zoologischen Station in Neapel, den Maler, der, aus Münchens Malkultur kommend, Italien, Frankreich und Spanien schon bereist hatte, die Synthese schon in sich trug und auf einer Übergangsstufe dann diese wundervoll geschmeidigen Werke flüssiger Monumentalmalerei schuf, so ergreift vor den Alterswerken, vor Bildern wie „Rosseführer und Nymphe“, „Goldenes Zeitalter“, „Lob der Bescheidenheit“ oder den vier Triptychen die Abstraktion des letzten Ziels. Jene Studien und neben ihnen die in der Zahl beschränkten guten, dann aber auch altmeisterlich reifen Porträts und Idyllenbilder, reissen hin durch die Fülle und Sinnlichkeit des im goldenen Käfig der Stilidee eingefangenen Lebens; diese grossen Wandbilder überwältigen durch die feierliche Magie ihrer Weltentrücktheit. In ihnen ist alles Temperament der Stunde ausgemerzt; nichts ist geblieben als eine Quintessenz. Gehören Bilder, wie das in seiner Tonigkeit Watteau- und Veroneseartig schmeichelnde „Bad der Diana“, wie die Rembrandtsche Lichtfanfare des Doppelbildnisses von Lenbach und Marées, wie die Studien zu den Neapolitaner Fresken und Alles, was in den Kreis ihrer Zeit gehört, sozusagen der Tannhäuserperiode Marées' an, so gehören die Triptychen einer Tristan- und Isolde-, einer Parzival-Periode an. Unmittelbarer wirkt die romantische Sinnlichkeit der früheren Arbeiten, wirkt die Lebenspracht mancher Porträts; und eine zurückgehaltene Fülle der Form. Zu seinem Genossen Hildebrand verhält sich Marées, wie das Gefühl zum Begriff, zu Feuerbach wie der Mann zum Jüngling. Der Ahnherr der Maréesschen Kunst ist auch in diesem Fall der allersynthetischen Eklektiker: Nicolaus Poussin. Zu ihm gehört Marées und damit zur Rasse der grossen Objektiven, die ihr Ziel ausserhalb, jenseits ihrer Determination suchen, die das Absolute wollen und nicht von den Mitteln ihres Talents aus denken, sondern vom Ideal aus. Hier liegt das Faustische im Wesen Marées. Alles oder nichts. Hier liegt das Asketische seiner Idealität. Er wollte auf dem Parnass lieber der Letzte sein als der Erste in den Niederungen.



HANS VUN MARÉES, SELBSTBILDNIS

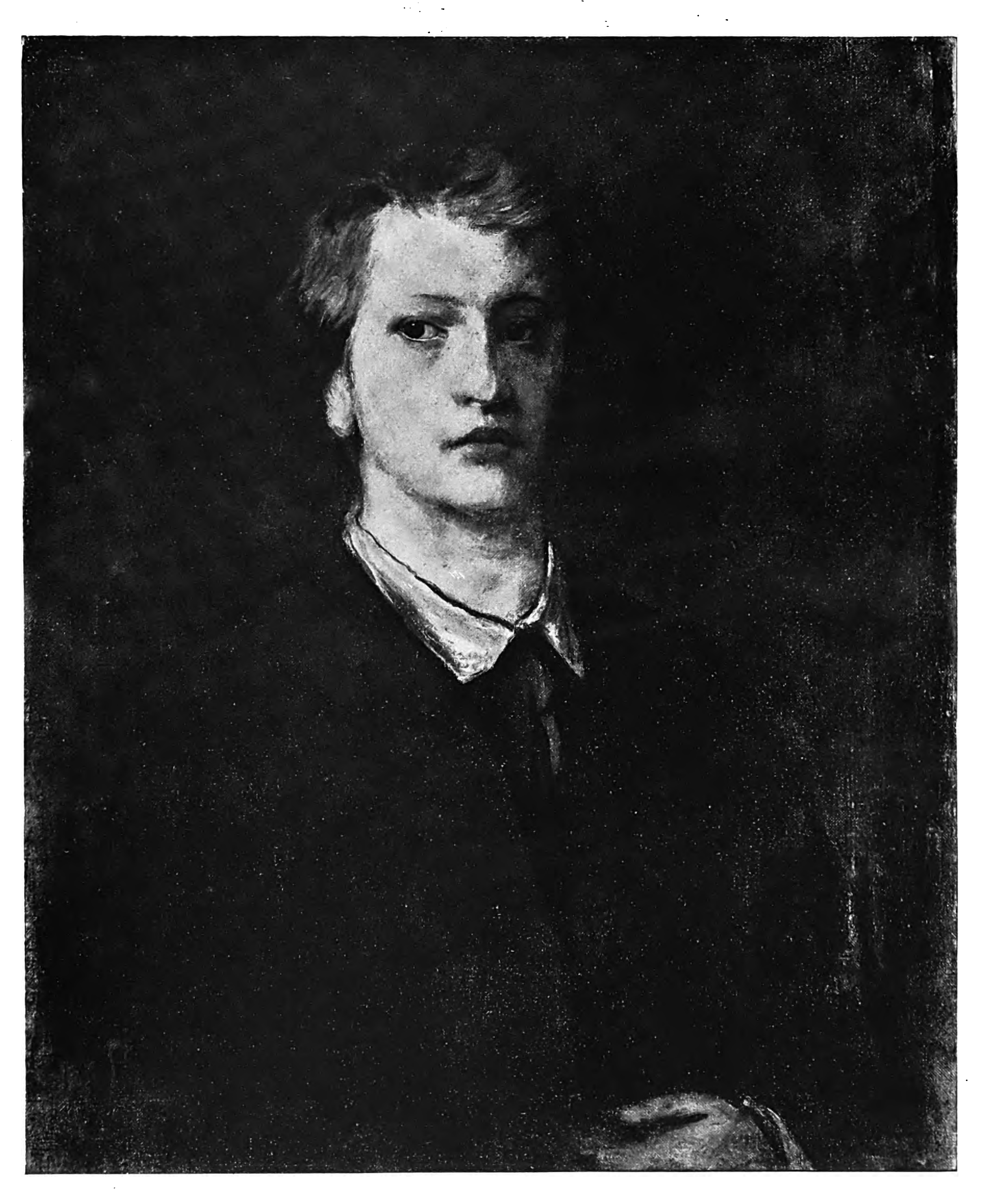
nachhaltiger wirkt die Abstraktion der späteren Werke. In ihnen ist das Eigentliche; es glüht ein Leben darin, das geheimnisvoll immer wieder anzieht und das unendliche Möglichkeiten birgt. Eine Welt farbigen Schattens, in der warm angestrahlte Körper harmonisch durcheinandergleiten.

„Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur."

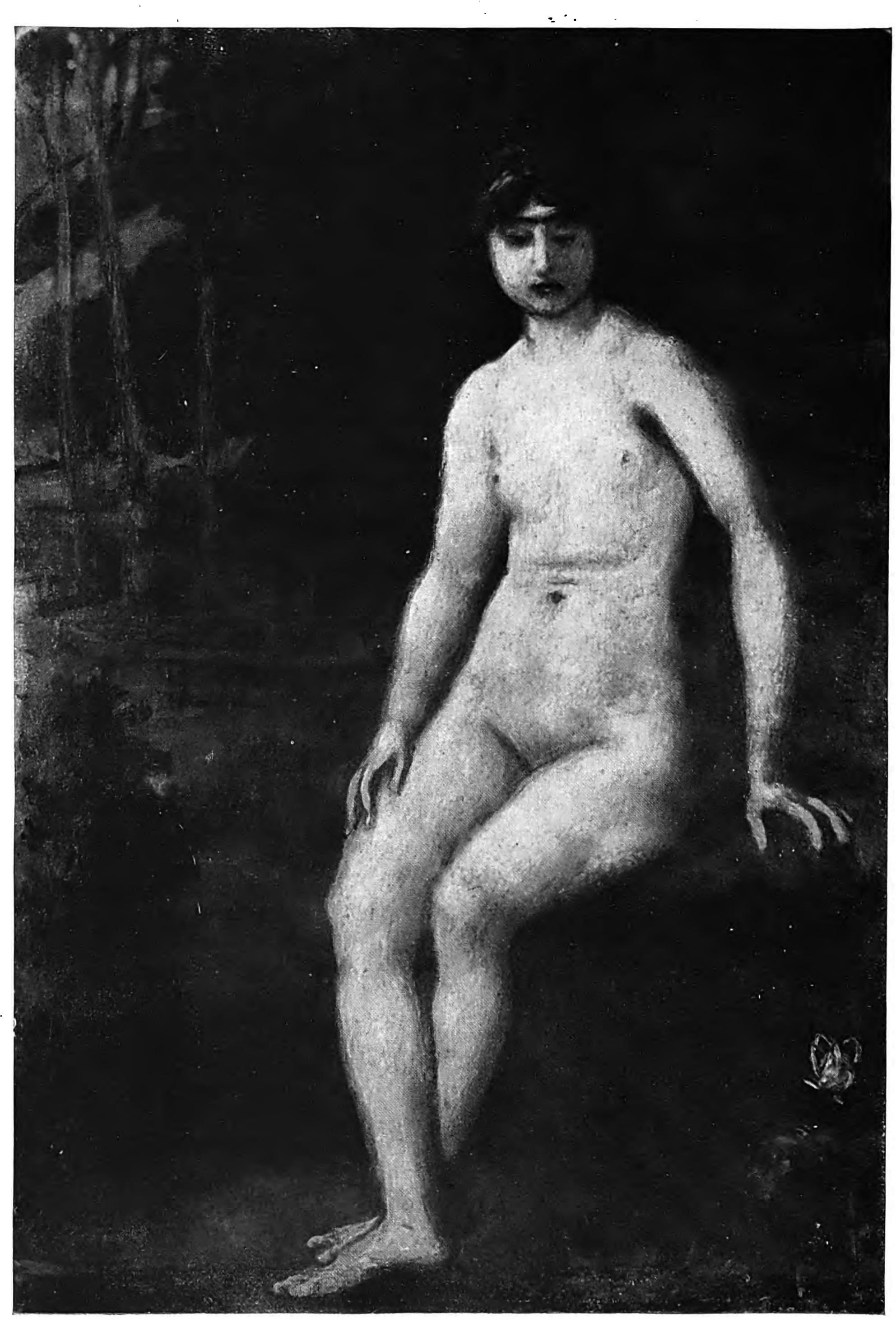
❀

Aus den vielen Selbstbildnissen blickt der Mensch Marées uns an in seiner strengen Vergeistigung. Eine nervöse Männlichkeit, mehr tief als heroisch gross, mehr intensiv als extensiv, mehr geduldig und unerschütterlich als eruptiv und elementar. In dem schmalen, fein gemeisselten Denkerkopf, dessen Stirn sich hoch hinaufwölbt ist ein gespannter, ein fanatischer, fast ein kranker Zug; aber dies ist nur wie eine Blässe der Tagessorge. Unter dieser Tagesmaske leuchtet etwas ewig Apollinisches. Man erkennt in den Rassezügen den debattierlustigen Logiker, den Hebbelschen Grübler; es enthüllt sich in den Buckeln und Knochenwölbungen der Totenmaske der Desperado der Idee. Eine leise Verlegenheit ist wahrnehmbar; jene Verlegenheit, die aus dem Gefühl höchster Selbstverantwortung stammt, aus der Scham nicht zu leisten, was dem Willen vorschwebt. Es leuchtet von der Stirn die unendlich schmerzliche Reinheit des Mannes, der sein Alles der Idee opfert, dem der kategorische Imperativ im Blute liegt und an dessen Hölderlin-Sehnsucht das Leben gleichgültig vorbeifliesst.

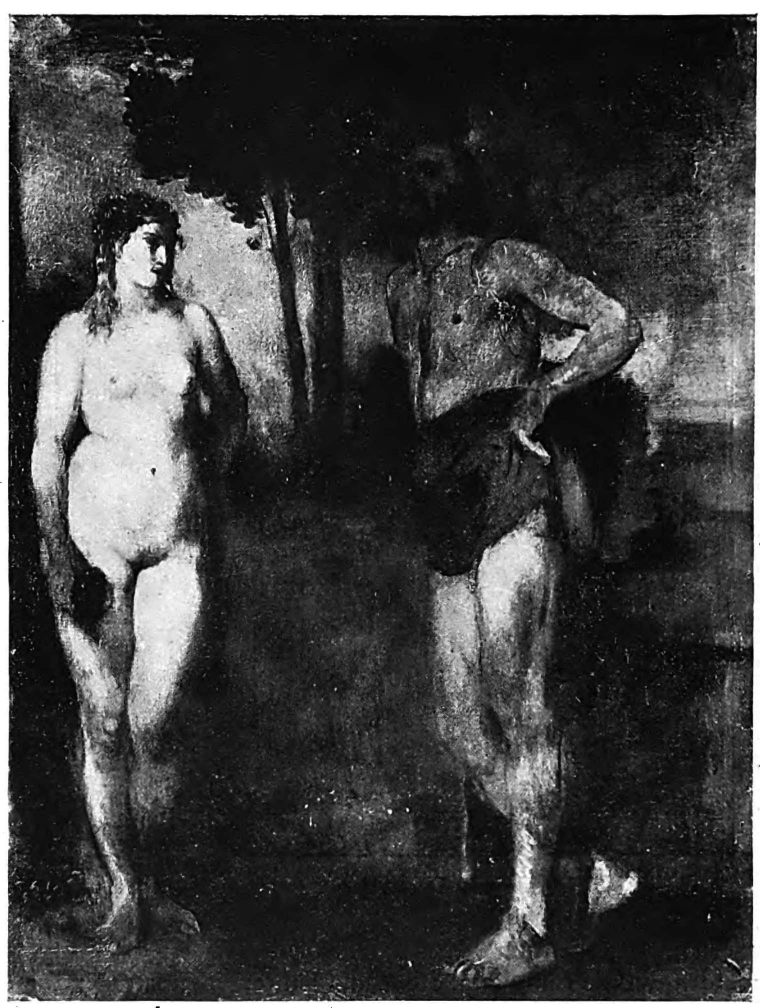
Auf diesem Punkte gilt es noch einen Gedanken zu denken. Marées war der Sprössling einer wie es heisst aus Flandern stammenden uralten Familie. Seine Mutter aber war jüdischer Abkunft. Dieser Umstand gewinnt heute eine sonderbare Bedeutung. Marées ist nicht der Einzige bei dem diese Blutmischung ein starkes Talent erzeugt und entwickelt hat. Es ist längst bekannt, dass sein Freund und Kunstgenosse Hildebrand in einer gleichen Lage ist wie er. Und es könnten gleich noch eine Reihe von Namen führender bildender Künstler im heutigen



HANS VON MARÉES, SKIZZE ZUM BILDNIS ADOLF HILDEBRANDS



HANS VON MARÉES, UNSCHULD


HANS VON MARÉES, EKLOGE

Deutschland genannt werden. Man muss natürlich Scheu tragen, diese Namen zu nennen, da es indiskret scheinen würde. Thäte man es aber, so würde es sich zeigen, dass gerade allen diesen Künstlern Merkmale desselben strengen, ordnenden Stilgefühls eigen sind, und dass mit eben diesem Stilgefühl ein sehr hoffnungsvolles Element in unser Kunstleben gekommen ist. Die Natur selbst giebt der Nation hiermit einen Fingerzeig. Das Werk Marées steht auch so betrachtet als eine Bürgschaft grosser Art vor uns. Denn Zufall giebt es in einem solchen Werke nicht; alles ist Schicksal und Bestimmung. Wird diese Lehre, die der Genius der Kunst unserer Nation giebt, verstanden werden? Man möchte es hoffen, um der Kultursehnsucht willen, deren helles Leuchtfeuer uns aus dem Werke Hans von Marées entgegenbrennt.

✲

So oft ich in diesen Wochen die Ausstellungsräume betrat, sah ich nachdenkliche junge Leute still und lange vor den Werken dieses endlich Auferstandenen in tiefer Betrachtung verweilen. Es blieb merkwürdig still in den Ausstellungsräumen; und man konnte dieser Jugend die feierlichen Empfindungen vom Gesicht ablesen. Auf die lebhaft aufnehmenden Gemüter wirkte offenbar das Sakrale dieser Kunst. Es war, als spräche das Selbstgefühl einer neuen Jugend mit stiller Gewissheit: Dieser ist unser.

Was wäre das für eine Hoffnung, du endlich Gefundener, wenn sich um dein Ideal eine gläubig wollende Jugend scharte! Wenn deine Lehre Wurzel fasste, die du schlicht, einfach und gerade offenbart hast: dass man nur den Adel höherer Gesittung und freier Idealität hat, wenn man ihn in jeder Minute hat, dass Lehre und Leben nicht zweierlei sein dürfen. Eine Jugend, die dich verstände



HANS VON MARÉES, BILDNIS DER FRAU SCHAEUFFLEN

und die dein entsagungsvolles Heroentum liebte, müsste kulturtüchtig werden, würde fähig sein, die Lust an der Sache über das Glück sogar zu stellen.

Bleibe darum bei uns, Meister, als ein Lehrer und Führer unserer Jugend! Sei gegrüsst, du Edler, inmitten deines Volkes!



HANS VON MARÉES, FRIES VON DEN FRESKEN DER ZOOLOGISCHEN STATION IN NEAPEL



KARL FR. SCHINKEL, ORNAMENT

SCHINKEL

VON

GUSTAV PAULI

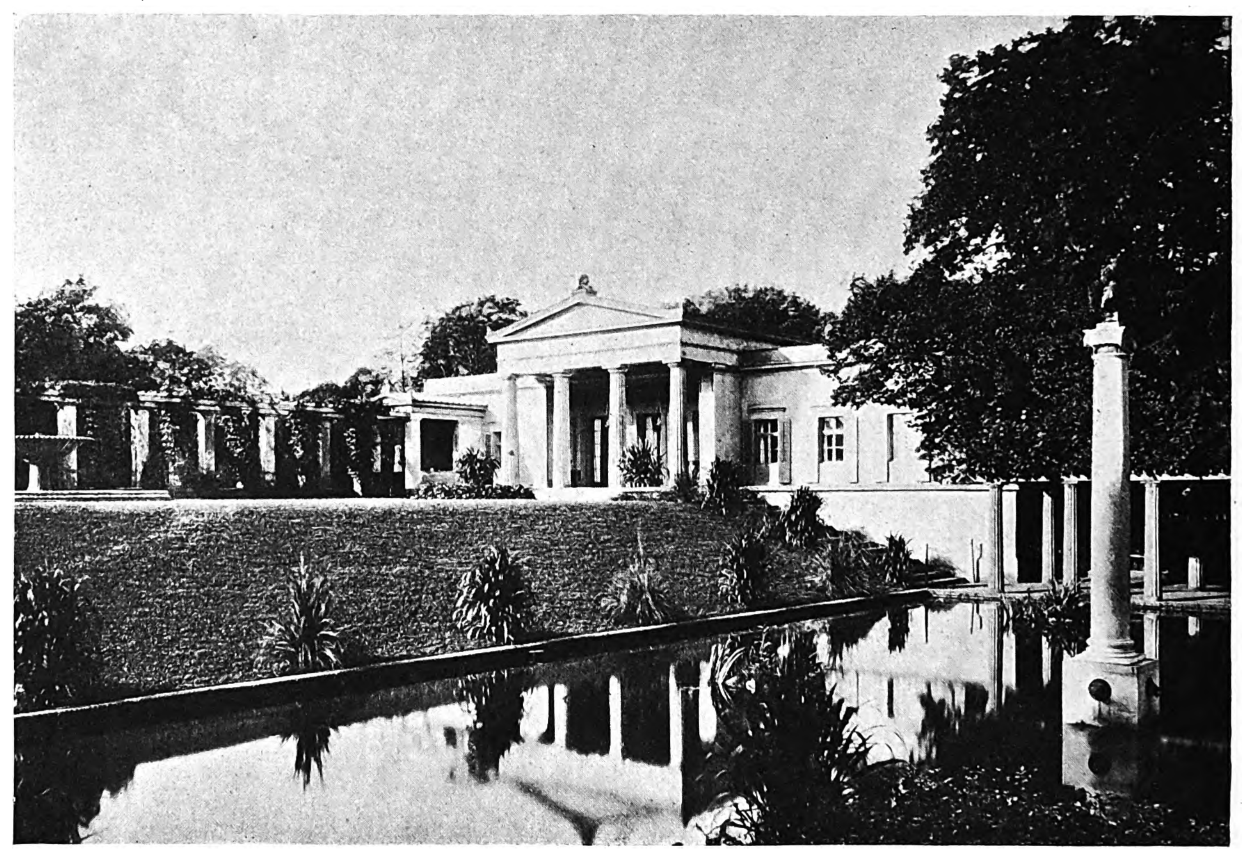


Die Bauthätigkeit des neunzehnten Jahrhunderts, die in ihrer Massenhaftigkeit alles zuvor Geleistete in den Schatten stellt, lässt es uns immer wieder vergessen, wie tief in Wahrheit das Ansehen der Architektur gesunken war. Sie, die einst jeglichem Monumentalstil auf allen Gebieten bildender Kunst die Wege gewiesen hatte, war zur reinen Technik herabgesunken oder — schlimmer noch — zu einem Tummelplatz unfruchtbarer gelehrtenhafter Grillen. Wer sich für Architektur begeisterte, meinte die klassischen Denkmäler der Vergangenheit; von der zeitgenössischen Baukunst sprach man nur, um sie zu bemitleiden. Ernstlich genommen galt sie für unheilbar erschöpft, wenn nicht für tot. Doch eine Kunst stirbt langsam; — ars longa vita brevis.

Das Schauspiel, das die Entwickelung der deutschen Baukunst in den letzten Jahrhunderten gewährt, könnte man mit einiger Freiheit dem Alpenglühen vergleichen, das noch einmal als Abschiedsgeschenk des gesunkenen Tagesgestirns eine farbenbunte Pracht entfaltet. Noch einmal färbt die Lebensfülle tiefen Purpurs die Gipfel, die dann, ehe die Nacht sie umhüllt, noch eine Weile in bleichem Licht erglänzen. Ein solches kühles, reines Licht ging in einer trüben Zeit von Karl Friedrich Schinkel aus.

Man sagt zu wenig von ihm, wenn man ihn den grössten deutschen Architekten seiner Zeit

nennt: er war der grösseste, den es überhaupt im neunzehnten Jahrhundert gegeben hat. Vollends aber heisst es ihn gröblich verkennen, wenn man in ihm nur das Haupt einer lokal begrenzten Klassizistengruppe erblickt. Die Berliner Schule, die an ihn sich knüpft, war freilich von beschränkter Bedeutung; sein persönliches künstlerisches Vermögen erhob sich dagegen bis zu jenen Höhen, in denen sich die grossen Künstler über die Grenzen von Vaterländern und Zeiträumen hinweg brüderlich begrüssen. Er vereinigte universale Begabung mit Schaffensfreudigkeit und mit der höheren Gesundheit Derer, die zu grossen Dingen berufen sind. Dazu wohnte ihm als ein den Deutschen selten vergönntes Göttergeschenk das feine, klare, massvolle Wesen bei, das wir als Sophrosyne bei den Griechen kennen gelernt haben, die Nüchternheit des begeistert Schaffenden, neben der sich die populäre Nüchternheit der Klugen, Fleissigen und Gelehrten wie ein dürftiges Zerrbild ausnimmt. Die Zeit, in die das Schicksal ihn stellte, war der Entfaltung seiner grossen Gaben die denkbar ungünstigste. Überall fehlte es in dem durch Kriegs nöte erschöpften Preussen an Geld. Obendrein machte ein rechtschaffener, aber beschränkter Monarch seinen persönlichen ernüchternden Einfluss geltend. Immer war es der Regierung zuviel, was Schinkel gewollt hatte. Wieder und wieder musste er seine Pläne umarbeiten mit dem stets gleichen Erfolge, dass unter den verschiedenen Projekten das billigste zur Ausführung gelangte. Er, dessen edler Geschmack nur nach dem würdigsten Material monumentaler Bauten verlangte, musste sich gewöhnlich mit dem Surrogat des Putzbaues begnügen. Für den Neubau des Schauspielhauses war er durch die Vorschrift, die alten Grundmauern des abgebrannten Langhansschen Gebäudes zu benützen, auf das Äusserste beschränkt. Bei seinem Museumsbau brachte er es trotz der erschwerendsten räumlichen Verhältnisse fertig, seinen Bauherrn mit einem Ersparnis von 110 000 Talern zu erfreuen. Vieles, nur zu vieles, gelangte überhaupt nicht zur Ausführung, so dass der grössere Teil seines Lebenswerkes in Studienmappen deponiert werden musste,



KARL FR. SCHINKEL, VILLA CHARLOTTENHOF BEI POTSDAM

um später veröffentlicht von einer anders gesinnten Nachwelt als ein halbliterarisches Dokument betrachtet zu werden. Ja, ein kostbares Jahrzehnt seines besten Mannesalters wurde sogar der Baukunst fast gänzlich entzogen, da er, um nur seinen Unterhalt zu fristen, zum Bildermalen genötigt war.

Es gehörte in der Tat schon die ungewöhnlichste Spannkraft dazu, um so viele Widerwärtigkeiten ungebeugt zu überwinden. Die ihn persönlich kannten, rühmen einmütig seine liebenswürdige Heiterkeit, die neben den ernsten Anforderungen minder präzis. Bisweilen glaubt man den müden Klang einer gesprungenen Glocke zu vernehmen. Auch darf man sich sein Teil dabei denken, wenn er in seiner Sammlung architektonischer Entwürfe hie und da kurz bemerkt, auf Wunsch des Bauherrn, also nicht dem eigenen folgend, habe er die mittelalterliche Bauart angewendet. Dass er es sich sauer genug hat werden lassen, dürften wir füglich schon aus seinem Ende entnehmen, da der einst so elastische Mann an der Schwelle des Alters, noch ehe er die Sechzig erreicht hatte, zusammenbrach,



KARL FR. SCHINKEL, DIE NEUE WACHE IN BERLIN

seines Berufes und Amtes auch noch manche Stunde für die zerstreuenden und irritierenden Ansprüche der Geselligkeit zu erübrigen wusste. Auch wir Späteren bemerken, wenn wir sein künstlerisches und literarisches Vermächtnis durchmustern, nur wenige Spuren innerer Kämpfe. Immerhin entgeht es uns nicht, dass seine Sprache, die in den frühen brieflichen Mitteilungen aus der Zeit seiner ersten italienischen Reise allen Wohllaut und Rhythmus eines beruhigten harmonischen Daseins atmet, in seinen späteren Aufzeichnungen weniger klar und hell erklingt. Er wird redseliger aber um in dreizehn trüben Wochen des Stumpfsinns der Erlösung entgegenzudämmern. Wie so viele Grossen starb er zu früh. Wenn die blöden äusseren Umstände ihm ein behagliches Schaffen, seinem inneren Berufe gemäss, vergönnt hätten, so wäre sein Genius vielleicht zu unserem Führer und Helfer in der schlimmsten Krisis der neueren Baukunst geworden; denn er war im höchsten Masse entwicklungsfähig. So aber bezeichnet er mit seinen sechzig Jahren die letzte erfreuliche Periode deutscher Architektur — das bleiche kühle Licht vor dem Hereinbrechen der Finsternis.

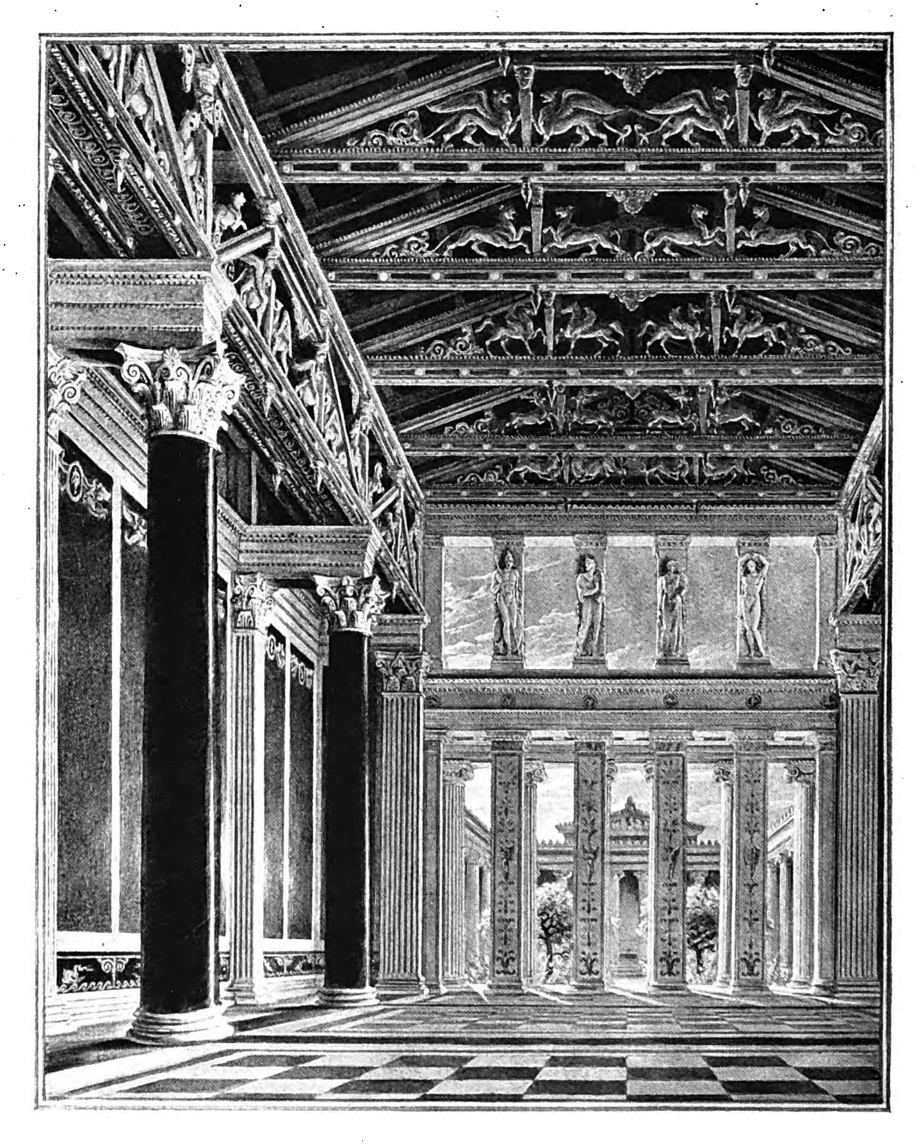


KARL FR. SCHINKEL, DIE NIKOLAIKIRCHE IN POTSDAM

Wenn wir unter Schinkels Werken zunächst seine Gemälde betrachten, so geschieht dieses nicht, weil wir die Bilder für seine vollkommensten Leistungen halten, wenn sie auch bei seinen Zeitgenossen hohes Lob genossen haben mögen und beim Kronprinzen (dem späteren König Friedrich Wilhelm IV.) gelegentlich sogar einen überschwenglichen Ausbruch der Begeisterung erregten; es geschieht vielmehr, weil wir von hier aus für seine Bedeutung als Architekt am ehesten den richtigen Standpunkt zu gewinnen glauben. Dass ein Baumeister in der Malerei dilettiert, ist sonst eine ganz alltägliche Erscheinung, bei der man sich schon deswegen nicht aufzuhalten braucht, weil solche Pinselübungen, seien sie nun gut oder schlecht geraten, gewöhnlich ohne allen Zusammenhang mit dem eigentlichen Lebensberuf ihres Schöpfers stehen oder, sofern sie der Darstellung seiner Entwürfe dienen, bestenfalls eine gefällige, oft aber auch nur eine irreführende Verbrämung der architektonischen Arbeit bedeuten. Bei Schinkel dagegen lässt sich die Malerei von der Architektur gar nicht trennen. Er ist als Architekt immer auch Maler und als Maler zugleich Architekt; in jedem Falle betrachtet er seine Aufgabe als eine im höchsten Sinne dekorative, als raumschmückendes Gebilde, als Teil eines grösseren Zusammenhanges. So ist die Art, wie er auf seiner früheren fruchtbringenden Wanderschaft, 1803 bis 1804, in Italien landschaftert, überaus bezeichnend. Er studiert eigentlich nicht nach der Natur, sondern er verarbeitet durchaus selbstherrlich und zielbewusst die Naturmotive; nimmt tags ein paar summarische Skizzen auf, die er abends in der beschaulichen Ruhe des Wohnzimmers zu einer wohldurchdachten dekorativen Komposition umschafft. Meist hält er an dem überlieferten Schema der seitlichen Vordergrundkulissen fest, zwischen denen sich der Blick in lichte Fernen verliert. Mit Vorliebe operiert er mit dem einfachsten Gegensatz der Wagerechten und Senkrechten, indem er die Horizontale durch reichgegliederte Hintergründe zu bereichern weiss. Aber er ist keineswegs einseitig. Gelegentlich — mit dem glücklichsten Erfolge in seinen Bühnendekorationen —, rückt er die bedeutendste Vordergrundkulisse in die Mitte. Sodann weiss er an Stelle der Graden auch mit den Kurven als Basis seiner Komposition vortrefflich zu operieren. Man sehe nur jenen Entwurf im Schinkelmuseum, den prächtig ins Rund gefügten Dom, der hellschimmernd über den gewölbten Baumwipfeln ansteigt. Sein Schwiegersohn Wolzogen hat Schinkels Landschaften mit denen von Claude und Poussin verglichen, womit er ihnen freilich zu viel Ehre erzeigte, wenn er sie rein als Malerei nehmen wollte; dagegen



FRANZ KRÜGER, BILDNIS SCHINKELS



KARL FR. SCHINKEL, HALLE FÜR EINEN PALAST AUF DER AKROPOLIS IN ATHEN, ENTWURF, 1834



KARL FR. SCHINKEL, DAS ALTE MUSEUM

ist allerdings das lineare Element bei Schinkel ähnlich, aber stärker und mit dem besten Erfolge betont, so dass man, zum Beispiel, anstandslos einige seiner Bilder in Mosaik übersetzen könnte.

Im Vorübergehen sei bemerkt, wie Schinkel in seinen Gemälden zur Phantastik neigte und somit einem Element seiner Natur ein Ventil öffnete, das er wohlweislich verschlossen hielt, wenn er zur Ausführung bestimmte Architekturen entwarf. Schon seine Lichteffekte, unter denen er, ähnlich dem grössesten Phantasten der Landschaft, Turner, das aus dem Hintergrunde nach vorn strahlende Licht bevorzugte, sind durchaus phantastisch. Nicht minder sind es die gemalten Architekturen, die er bisweilen in schwelgender Laune bis zu völliger Abenteuerlichkeit steigert.

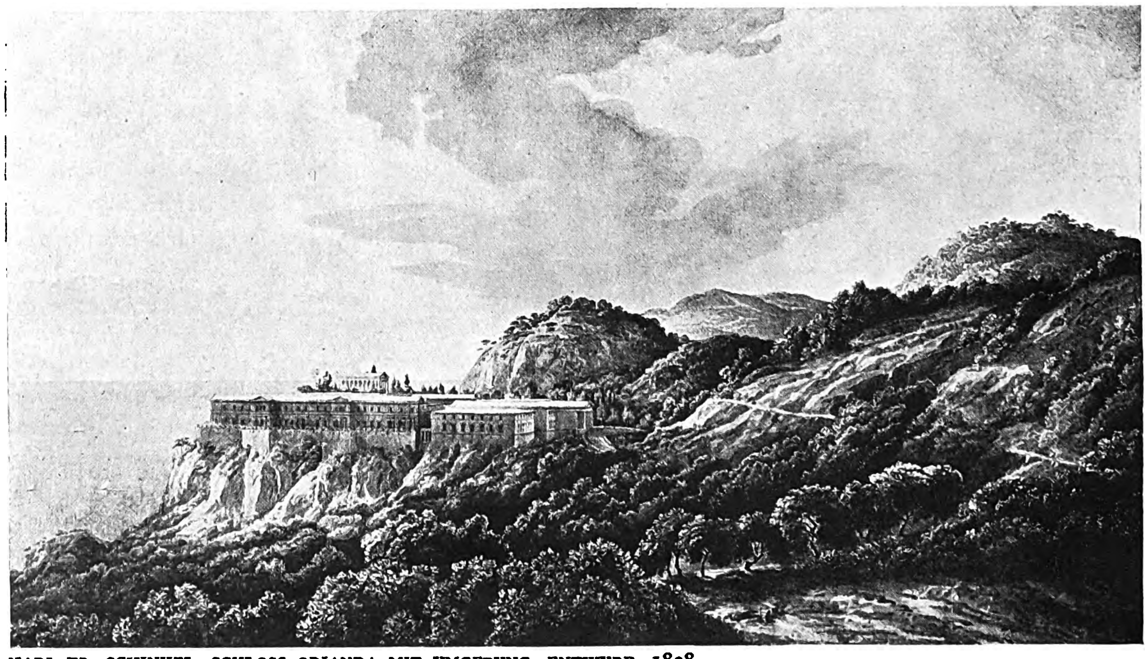
Eben dieses phantastische Element war es, das ihn zu einem der hervorragendsten Bühnenmaler befähigte. In diesem Falle erreichte auch sein technisches Vermögen durchaus den vollen Einklang mit seinen Absichten, während es freilich im übrigen nicht verschwiegen werden darf, dass seine Ölgemälde, auch das berühmteste, die Blüte Griechenlands, jenen Abstand zwischen Wollen und Können verraten, in dem wir eines der Merkmale des Dilettantismus erblicken. Als Theaterkünstler verzichtet Schinkel durchaus auf die noch heute so törichterweise weil immer vergeblich erstrebte grob illusionistische Dekoration um an ihre Stelle ein grosses ideal stilisiertes Hintergrundsgemälde zu setzen, das die Szene beherrscht und nur des einfachsten Kulissenapparates zu seiner Ergänzung bedarf.

Auch in der Plastik hat sich Schinkel versucht, gelegentlich selbst modelliert und bei seinen Bauten den Bildhauern wenigstens durch Angabe der allgemeinen Umrisse vorgearbeitet. Wir heben es hervor, weil es uns bestätigt, was schon seine Gemälde und Zeichnungen erkennen lassen; dass er, wenn auch ohne genaue Kenntnis des menschlichen Organismus, doch jenes anschauliche Bewusstsein von den allgemeinen Verhältnissen der Körperformen in sich trug, das streng genommen immer eine der unerlässlichen Voraussetzungen der höheren Baukunst bildet. Hat es doch von jeher zu den Entartungen der Architektur gehört, dass sie den fühlbaren Zusammenhang mit dem Menschenkörper

verlor und sich durch rein äusserliche Vergrösserung in Dimensionen verstieg, wie sie einem Fabelgeschlecht von lauter Gargantuas angemessen wären. (Damit sind nicht etwa die gotischen Kathedralbauten gemeint, die bei aller ihrer Grösse jenen Zusammenhang nie verlieren und eben deswegen doppelt gross wirken.)

In allem Lernbaren steht Schinkel durchaus auf den Schultern seiner Vorgänger, deren Lebensarbeit er folgerichtig weiter entwickelt, so dass man darüber streiten mag, ob man ihn als den letzten Klassizisten eher an das Ende einer alten Entwicklungsreihe oder als den ersten Romantiker an die Spitze einer neuen stellen solle. Er ist eben wie jeder Wirkende Ende und Anfang zugleich, das unentbehrliche Glied einer endlos verlaufenden Kette. Seine ersten Vorbilder und letzten Vorgänger sind die Berliner Klassizisten des achtzehnten Jahrhunderts, der feine geistreiche Knobelsdorff, der nüchterne Gontard, Langhans, der ihm in seinem Brandenburger Tor schon recht nahe kommt und schliesslich der jüngere Gilly. Dieser Friedrich Gilly, von dessen Bedeutung wir kaum mehr ein anschauliches Bild gewinnen können, war der Lehrer Schinkels, der ihm, wenigstens in seinen Anfängen, nach Schadows Ausspruch, zum Verwechseln geglichen haben soll. Wenn man die Entwicklungsreihe zurückverfolgt, so entdeckt man als ihren geistigen Ahnherrn Andrea Palladio, den ersten grossen Architekten im modernen zünftigen Sinne, der die hochtönenden Redensarten der älteren Theoretiker in strenge Praxis übertrug und mit regelstolzer Unfehlbarkeit reine Architektur produzierte. Aber hier berühren wir schon den Punkt, in dem Schinkel abwich, in dem er ein Anfang war. Seine Kunst ist nicht die reine Architektur der Vorgänger, sie bewegt sich nicht in ganz festgefügten Gleisen, vielmehr webt über ihr der Hauch des Naiven.

Obenhin betrachtet könnte er als einer von den vielen Eklektikern des neunzehnten Jahrhunderts erscheinen. Nachdem er daheim in jungen Jahren nach klassischer Tradition gelernt und geschaffen hatte, nahm er, zweiundzwanzigjährig, in Italien begierig die neuen Eindrücke der phantastischen mittelalterlichen Architektur in Venedig, Mailand und Sizilien in sich auf. Zurückgekehrt probierte er es etliche Male mit der Gotik, deren geheiligtes Strebesystem er indessen ganz unbefangen im eigentlichsten Sinne durchkreuzte durch eine starke Betonung der Horizontalen. Man merkt den Widerhall Italiens. In dem frühen, nicht zur Ausführung gelangten Entwurf einer gotischen Grabkapelle für die Königin Luise erlaubt er sich ähnlich wie Dauthe in der Leipziger Nicolaikirche eine phantastisch malerische Umgestaltung der Gewölberippen zu Palmenwedeln und wünscht einen über die Maassen ungotischen Beleuchtungseffekt durch rosenfarbene Fensterscheiben, die ihr Licht auf weissen Marmor ergiessen. Bei dem Entwurf für die Petrikirche von 1811 weiss man vollends



KARL FR. SCHINKEL, SCHLOSS ORIANDA MIT UMGEBUNG, ENTWURF, 1838

nicht mehr, wie man den zwischen gotischen, romanischen und Renaissance-Formen schwebenden Stil des Kuppelbaues benennen soll. Späterhin hat er dann auch in einzelnen Fällen auf Wunsch gotisch gebaut, am reinsten wohl in der Kapelle zu Peterhof. Auch sei daran erinnert, dass die ersten Architekten des neu begonnenen Kölner Dombaues, Ahlert und Zwirner, aus seiner Schule hervorgegangen waren. Im allgemeinen aber wendete er sich bald wieder von der Gotik ab, da er zu der Überzeugung gelangt war, dass ihre Formen sich schwerlich mit den praktischen Erfordernissen der neuesten Zeit versöhnen liessen. Er knüpfte an die Taditionen seiner Jugend an und wurde wieder klassisch, das heisst, er wurde es mit manchem Vorbehalt. Seine Formengebung, die sich keineswegs auf das Äussere des Gebäudes beschränkte, sondern einheitlich auch die ganze Innendekoration mit Gerät und Möbeln umfasste, verliess den unter französischen und englischen Einflüssen gebildeten Stil der Schule und gewann durch einen Trunk aus dem Urquell der attischen Kunst neues Leben und persönliche Färbung, so dass man mit vollem Recht bei ihm von einem Schinkelstil sprechen könnte, in dem hellenisches und römisches Altertum, Mittelalter, Renaissance und Zopf aufgegangen sind. Mit Überraschung entdeckt man bisweilen bei ihm in unmittelbarer, einträchtiger Nachbarschaft Motive der verschiedensten Herkunft, so in der Wanddekoration des Exedrasaales für die Wohnung des Kronprinzen im Berliner Schlosse die nackten Knabenpaare von den Konsolen der Sixtinischen Decke unter Rundbildern pompejanischen Charakters. Bei dem Entwurf zum Palais des Prinzen Wilhelm steht ein mittlerer Giebelbau hellenischen Ursprunges zwischen zwei Eckrisaliten, deren Turmform mit den Säulenumgängen auf das italienische Mittelalter zurückgeht. Die Victorien an Stelle der Triglyphen am Friese der Berliner Hauptwache hätte ihm ein orthodoxer Palladianer nie verziehen. Zum mindesten angreifbar ist die Art wie die römische Rotunde des alten Museums mit ihrer Kassettenkuppel hinter der hellenisierenden Säulenhalle der Fassade versteckt ist. Und so würde ein kunstkritischer Beckmesser an jeder Schöpfung des angeblich so korrekten Schinkel allerlei Fehler anzukreiden finden. — C'est le privilège du génie de faire impunément de grandes fautes könnte der Höfliche bemerken. Allein, es bedarf solcher Nachsicht durchaus nicht, denn eben diese Freiheit, mit der Schinkel dem historischen Vermächtnis gegenübersteht, mit der er die alten Motive verschmilzt, um sie zu neuen umzuprägen, ist das beste Zeugnis seines Genius. Sein Beispiel lehrt es uns wieder einmal, eine wie inferiore Tugend die Korrektheit ist, wie es in der Architektur und in jeglicher Kunst überhaupt nicht auf diesen oder jenen Stil, sondern auf den Stil ankommt, der aus dem zugleich starken und zarten Gefühl der schöpferischen Persönlichkeit hervorgeht.

KARL FR. SCHINKEL, GOTISCHER DOM HINTER BÄUMEN, ENTWURF

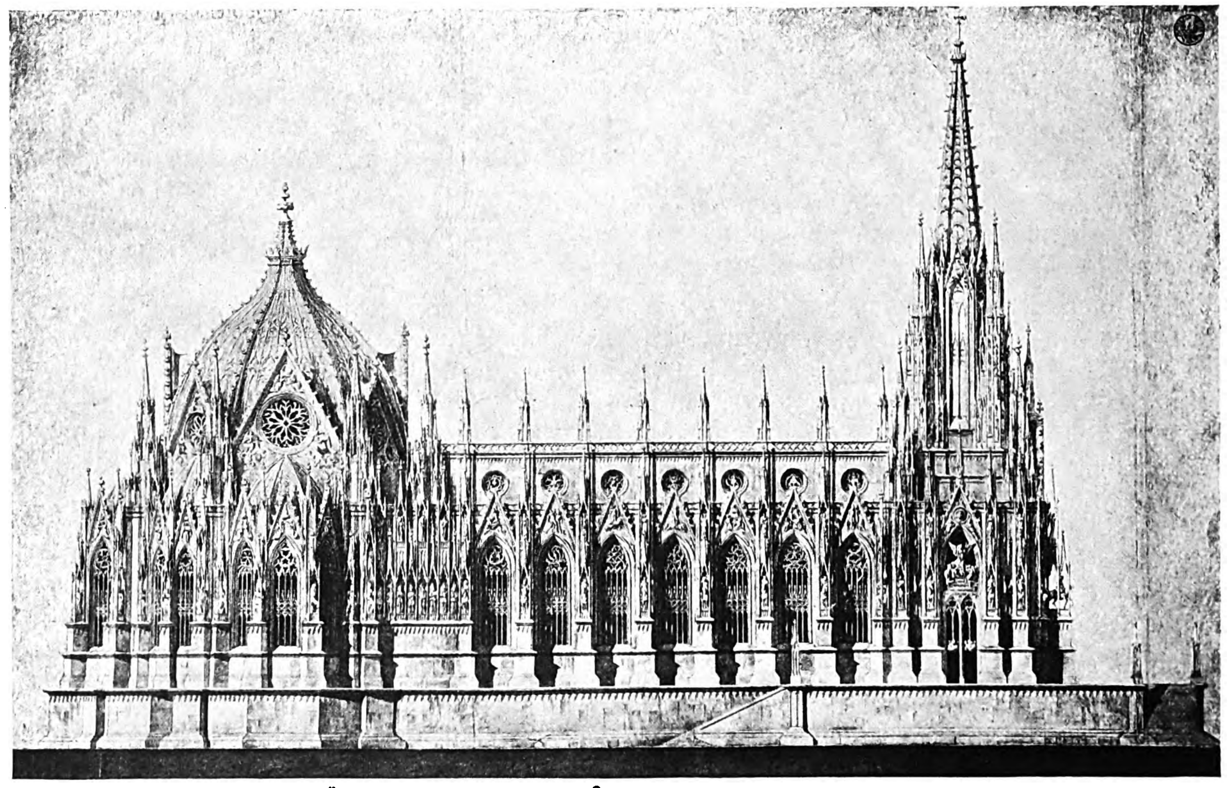
In diesem allgemeinsten Sinne war Schinkel freilich klassisch, ja ein Hellene, obwohl seine archäologische Kenntnis griechischer Kunst nur auf den ziemlich unzureichenden Publikationen von Stuart und Revett und auf der Erinnerung an die nicht sehr aufmerksam studierten süditalienischen Ruinen beruhte. Nie zwängte er nach beliebtem Architektenbrauch die vielfachen Aufgaben in das einmal glücklich gefundene Schema, nichts war er weniger als Routinier oder Spezialist, viel-

mehr wurde ihm jede neue Arbeit zu einer neuen Schöpfung, zu einem Organismus mit eigener Eurythmie.

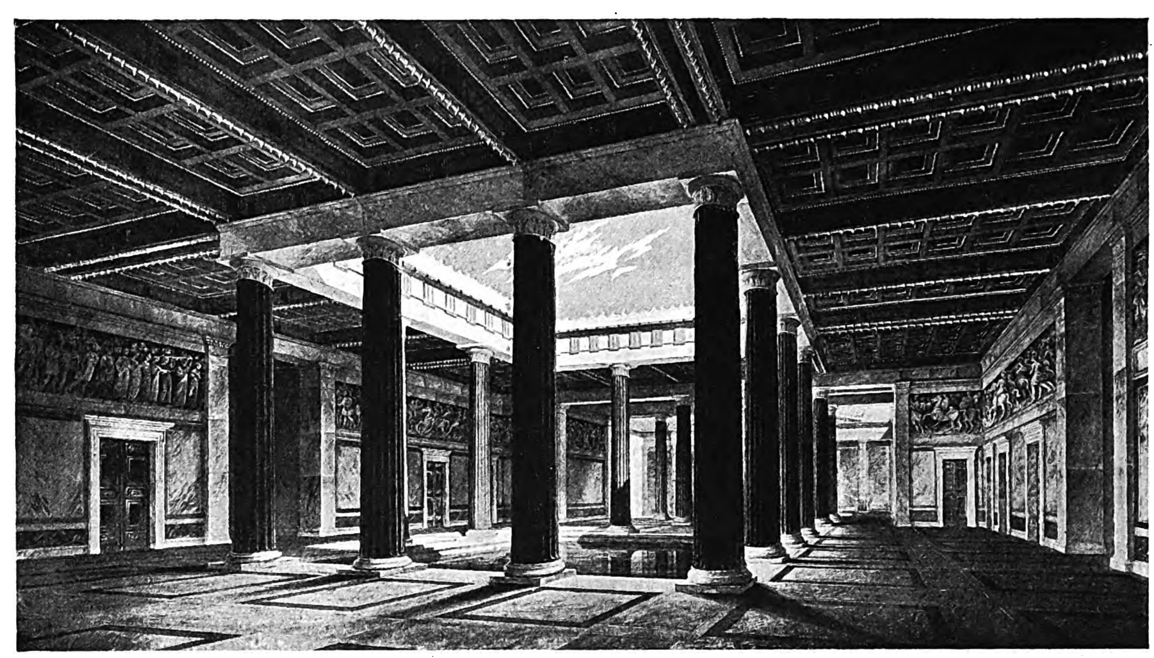
So hat er denn in alle seine Hauptwerke ihrem historisch begrenzten Charakter zum Trotz ein Ewigkeitsmoment hineingelegt, die Kraft, ähnlich jenem geheimnisvollen, neu entdeckten Elemente, unermüdlich und ungeschwächt weiterzuwirken.

Seine Berliner Hauptwache wird immer als Muster eines solchen kleinen militärischen Trutzbaues inmitten des wogenden Verkehrs der Grossstadt gelten können. Sein Museum ist immer noch trotz gewisser Unzulänglichkeiten seiner Einrichtung das beste einheitlich in sich beschlossene Sammlungsgebäude des neunzehnten Jahrhunderts. Ja, in dem zentralen Repräsentationsraum seiner Rotunde, und in der Anlage der Haupttreppe, die den verschiedenen Inhalt der beiden Stockwerke auch äusserlich hervorhebt, enthält es architektonische Grundgedanken, die für unsere nächste Zukunft wieder als höchst beachtenswert erscheinen. Auch in seinen Dimensionen drückt es das wünschenswerte Maximalmass solch eines Gebäudes aus. Das grösste Unrecht ist dem harmonisch geschlossenen Bau dadurch geschehen, dass man zu Vieles in ihn hineinpfropfen wollte und ihn mit einem Anbau verquickte, der die Wirkung des Inneren faktisch zerstörte. — In der Potsdamer Nikolaikirche und in den Entwürfen eines Zentralbaues für die Kirche in der Oranienburger Vorstadt hat er die lebensfähigsten Typen für den protestantischen Kult aufgestellt. — Sein Schauspielhaus — alles in allem wohl seine vollkommenste Schöpfung —, ist in der äussersten Ausnützung eines beschränkten Raumes geradezu unerreicht, wobei der vollendete Bau im Äussern wie im Innern nirgends die Mühsal seiner Entstehung verrät, vielmehr den Eindruck des selbstverständlich Zusammengefügten ohne irgendein Zuviel oder Zuwenig erweckt.

Unter seinen Villenbauten — und nicht nur unter den seinen —, steht an edelster Pracht der Anlage, und an vortrefflichster Ausnützung des Geländes Orianda obenan, dieses erlesene Lustschloss, das nach einem Wunsche der Kaiserin Charlotte am südlichen Gestade der Krim hoch über dem Meer in waldiger Berglandschaft entstehen sollte und nicht über das Papier hinausgewachsen ist. Alles an diesem Entwurf ist vollkommen. Der Zusammenhang seiner Dimensionen mit der umgebenden Natur, der Ausdruck seiner Bestimmung



KARL FR. SCHINKEL, ENTWURF FÜR EINEN BERLINER DOM, 1819

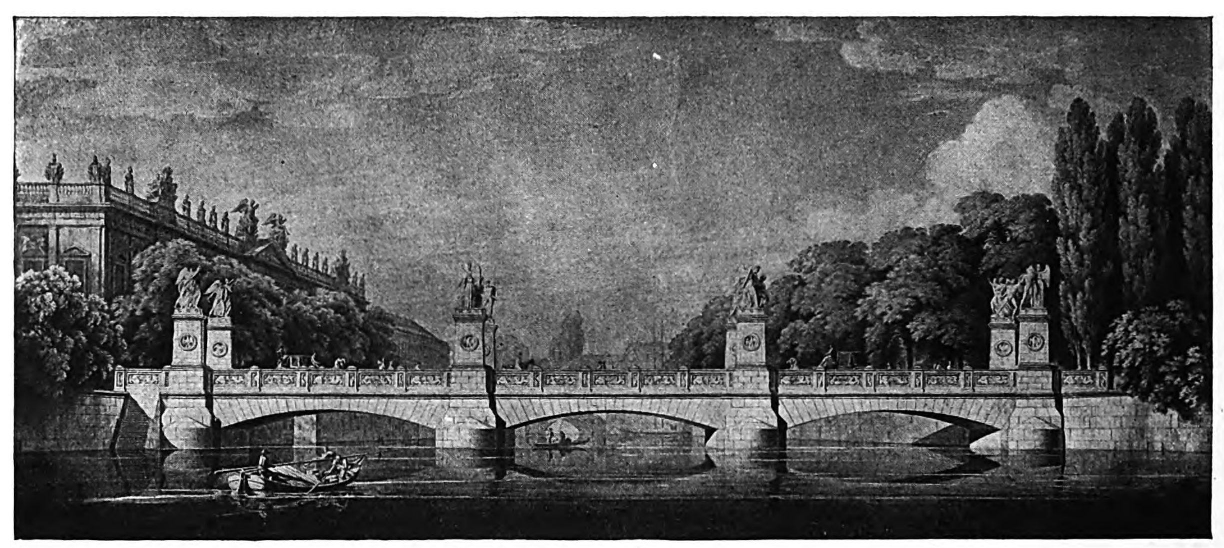


KARL FR. SCHINKEL, ATRIUM DES SCHLOSSES ORIANDA, ENTWURF 1838

als Sommersitz, die Disposition des Grundrisses, die gedämpfte Pracht, die namentlich in der Anlage der Höfe entfaltet ist. — Und schliesslich, als schärfster Gegensatz zu diesem glänzenden Bilde fürstlicher Repräsentation die schlichte Bauakademie, auch sie ein Muster und eine Anregung, wenn auch nicht gleich den ebengenannten Bauten eine besonders meisterhafte Lösung ihrer Aufgabe. Die strenge Lisenengliederung, der vier Fassaden mit den ausserordentlich weiten Fensteröffnungen ihrer beiden Hauptgeschosse entspricht wohl dem Charakter eines öffentlichen staatlichen Kunstlehrinstituts. Dabei durfte man in der Anwendung des reinen Backsteinbaues mit Recht eine Tat erblicken; war doch seit Jahrhunderten zum ersten Male wieder in Berlin das durch die Natur gegebene Baumaterial unverhüllt und unvermischt zum künstlerischen Ausdruck gelangt. Dass Schinkel sich gleichwohl nicht vollkommen in den dem Stoffe angemessenen Stil gefunden hat, ist so wenig zu verhehlen, wie zu beschönigen. Immerhin ist anzuerkennen, dass er den rechten Weg eingeschlagen hat; nur konnte er, an zierlichere Steinform gewöhnt, sich nicht dazu entschliessen, den entscheidenden Gliedern seines Entwurfes jene Wucht und Grösse zu verleihen, wie sie dem Backsteinbau geziemt, bei dem durchaus die Massenwirkung den Eindruck kleinlicher Zusammengesetztheit überwinden muss. Schinkel dachte offenbar an gewisse Terrakottabauten der Emilia und der Lombardei, nur leider an die zierlichsten unter ihnen, deren reichfigurierte Tonplatten aus der Nähe betrachtet werden sollen.

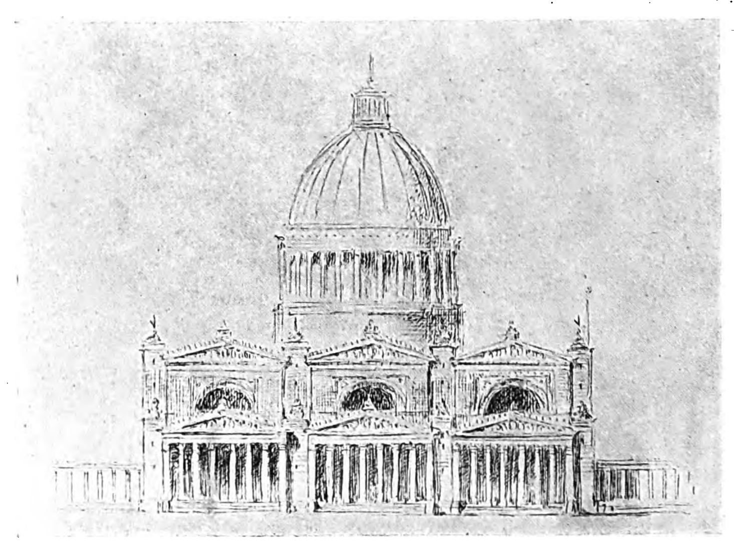
Bei diesem Anlass sei des Verhältnisses gedacht, in dem Schinkel überhaupt zum Material seiner Kunst stand. Man hat es ihm hie und da zum Vorwurf gemacht, dass er in dieser Hinsicht wenig empfindlich und der Imitation des Hausteins durch Zementputz nicht abgeneigt gewesen sei. Freilich hat sich eine schlimme Nachfolge auf seinen Vorgang berufen können; von ihm selber indessen wäre zu sagen, dass er eigentlich, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, immer für Stein entworfen und in ihm gedacht und geträumt habe. Nur die brutale Notwendigkeit und keineswegs ein konniventes Entgegenkommen seinerseits verursachte hinterdrein die Ausführung in dem geringen Material. Ausnahmsweise wurde dem Schauspielhause, dessen Putz sich etwa alle dreizehn Jahre als erneuerungsbedürftig erwies, nachträglich, in einer reicheren Zeit, die Wohlthat völliger Umkleidung mit Sandstein zuteil. Und ebenso könnte an allen noch übrigen verputzten Bauten Schinkels verfahren werden, ohne dass an seinen Entwürfen das Geringste geändert zu werden brauchte.

Schwerer scheint ihn ein anderer Vorwurf zu treffen, der sich gegen gewisse Mängel der praktischen Einrichtung seiner Wohnbauten richtet. In

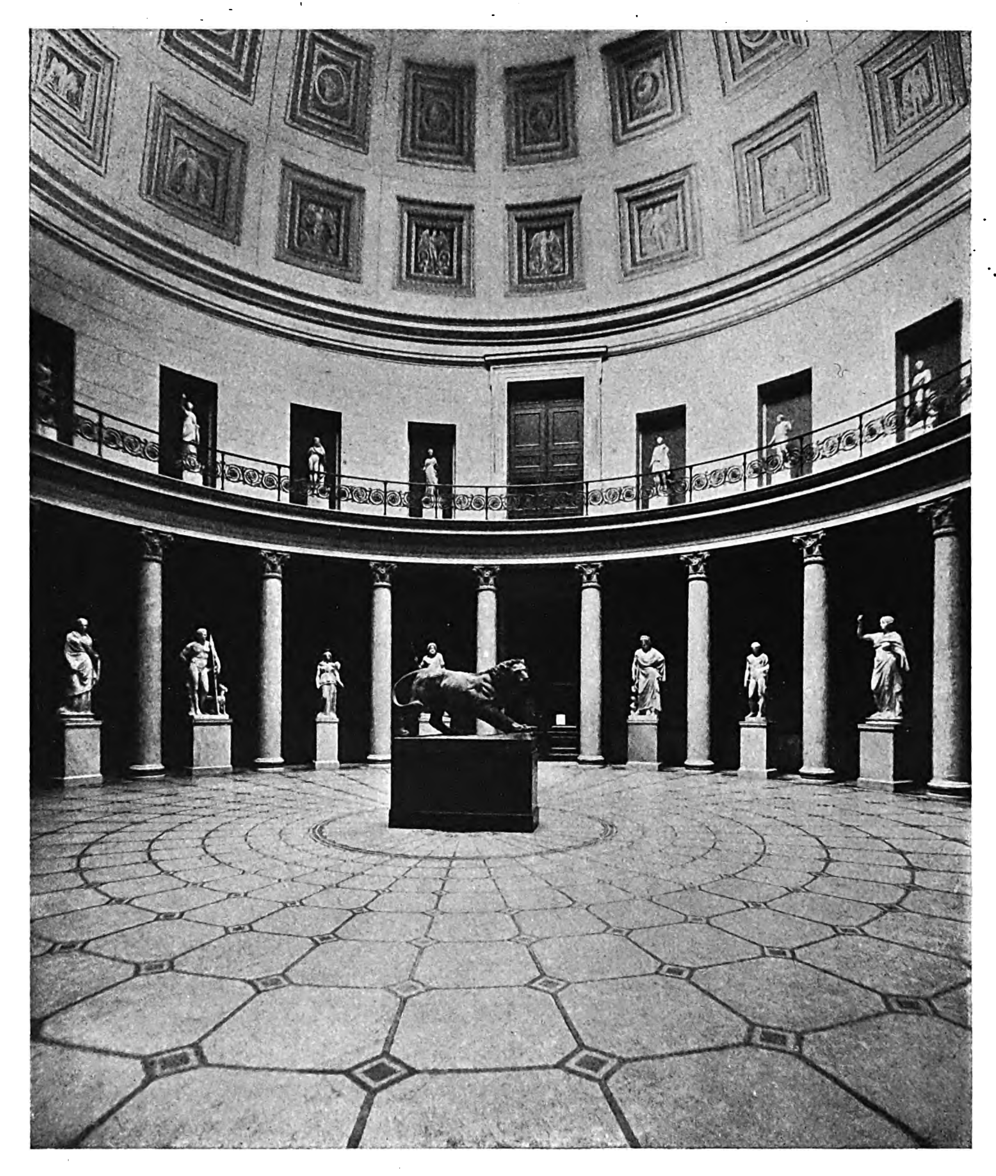


KARL FR. SCHINKEL, DIE BERLINER SCHLOSSBRÜCKE, ENTWURF, 1819

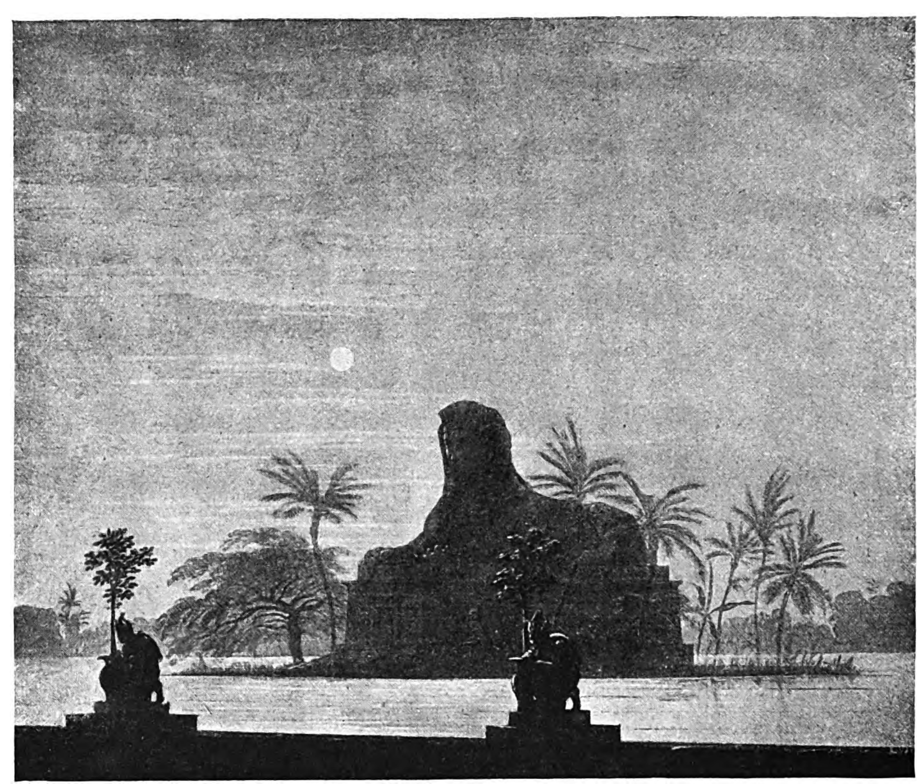
dem leider nun auch gefallenen Redernschen Palais hätte ein verwöhnter Aristokrat oder Plutokrat unserer Tage allerdings schwerlich sein Genüge gefunden. Allein wo es sich um die Bequemlichkeiten des Lebens handelt, ist der Künstler überall nicht der Vater, sondern das Kind seiner Zeit und obendrein gewöhnlich noch ein recht anspruchsloses Kind. Uns ist es freilich leicht geworden, Fehler zu entdecken auf dem einzigen Gebiete, auf dem der Wohnungsbau des neunzehnten Jahrhunderts Fortschritte, sogar Riesenfortschritte gemacht hat. Leider nur bleiben wir dabei durchaus im Bereiche des hygienischen Nutzbaus, der Technik, und blicken höchstens in einen Vorhof der Kunst hinein. Die Versöhnung Beider hat ja eben erst begonnen.



KARL FR. SCHINKEL, ENTWURFSKIZZE



KARL FR. SCHINKEL, ROTUNDE DES ALTEN MUSEUMS



KARL FR. SCHINKEL, THEATERDEKORATION ZUR „ZAUBERFLÖTE“

THEATERDEKORATION

EIN GESPRÄCH

VON

EFRAIM FRISCH

D*er Schriftsteller:* Halten wir fest, worin die eigentliche Kunstleistung des Theaters besteht, so ergiebt sich die Paradoxie: dass es im dreidimensionalen Raum, mit dem leibhaften, wirklichen Menschen und seiner Umgebung als Mittel, die Wirkung des Scheins üben, mit Elementen der Wirklichkeit eine Abbreviatur davon, ihr Symbol geben soll. Was thut nun das Theater zuerst, um die Zufälligkeit, dass es sich um einen Vorgang der Wirklichkeit handelt, auszuschalten? Es setzt den neutralen Menschen hinein: den Schauspieler. Damit will es sagen: was dieser Mensch wirklich ist, was er sonst erlebt und empfindet, seine ganze private Menschlichkeit, geht uns und euch nichts an; er ist nichts, als was er darstellt. Dieser Prozess der Umwandlung, der sich vor unseren Augen vollzieht, ist der Grund für seine illusionäre Wirkung. Weil wir das stets wache Wissen in uns haben, dass es eben nur Herr X. ist und kein König, dies bewirkt in uns die Ausschaltung des auf die pure Sachlichkeit des

Vorganges gerichteten Willens; bewirkt, dass wir die Wirklichkeit als Spiel nehmen. Durch welche Mittel aber kann das Theater die gleiche Umwandlung auf den als Wirklichkeit mitspielenden Schauplatz des Dramas übertragen? Damit kommen wir auf das Gebiet der theatralischen Illusionsmittel, zu den Versuchen, den Raum zum idealen Ort der dramatischen Vorgänge zu gestalten.

Der Schauspieler: Ich gestehe: hier versagt fast mein Interesse. Wir sind in letzter Zeit mit dekorativen Experimenten so nervös gemacht worden und haben uns die Ohren mit den schönsten Lyrismen voll reden lassen über Farbe, Rhythmus und Gott weiss was alles, dass eine heillose Verwirrung entstanden ist und ein Kampf um Dinge, die im Grunde höchst gleichgültig sind. Jedesmal wenn ein grosser Künstler auftritt, schrumpft doch dieser ganze Kram zu Dem zusammen, was er von Anbeginn war, nämlich: gemeine Pappe und schlecht bemalte Leinwand.

Die Hausfrau: Und doch ist durch so viel Neues und Schönes, das in den letzten Jahren auch dem Auge geboten wurde, eine lebhaftere Teilnahme für das Theater hervorgerufen worden. Wie ich glaube, mit Recht: es heisst ja schliesslich Schauspiel. Auffallenderweise ist es aber so, als wenn der Aufschwung schon vorbei wäre; die Bewegung scheint sich mehr nach der Provinz zu verziehen.

Der Kritiker: Mir kanns recht sein. Denn was auf dem Theater Zauber ist, wird sehr bald fauler Zauber, und je rascher dieser Gesamtkunstwerkklimbim abwirtschaftet, desto besser. Wir haben an einem Bayreuth genug. Die plastischen Wälder und Felsen, die bunten Lichter, die hohen Vorhänge und der ganze Krimskrams der Ausstattung hat den Blick geblendet, geblufft, und die Aufmerksamkeit vom Wesentlichen abgelenkt. Das Wesentliche ist aber, dass wir leben, als Heutige leben; uns selbst wollen wir sehen, oder Menschen, die sich in uns glatt übersetzen lassen. Dazu ist gar keine Ausstattung nötig; das Andere kann mir gestohlen bleiben!

Der Schriftsteller: Es ist bezeichnend, dass man sich nur dem Theater gegenüber und seiner eigentlichen Kunst, die nicht allein die Kunst des Schauspielers ist, eine so bequeme Haltung erlauben darf. Es beweist, dass es dem Theater trotz der schönsten Ansätze dazu, die wir gesehen haben, nicht gelungen ist, sein Gebiet abzustecken und vor fremden Einbrüchen zu bewahren. Das Dekorative steht noch ganz unter der Herrschaft der Schlagworte. Das macht, weil hier, wie in keiner anderen Kunst, jede Kontinuität fehlt, weil das Geleistete nach seinem ephemeren Erscheinen nicht mehr kontrolliert werden kann und unwiderbringlich verloren ist, wenn der Geist der Initiative unter der Ungunst der Verhältnisse erlahmt und den Dingen ihren Lauf lässt. Wir wollen aber nicht so summarisch verfahren und untersuchen, welche Möglichkeit das Theater hat, in der Dekoration seine eigene Ausdrucksform zu finden.

Der junge Mann: Man darf doch wohl sagen, dass immerhin ein neuer Stil der Dekoration schon da ist; wenn auch nicht ganz vollkommen, so gehen doch die Reformbestrebungen immer weiter in dieser Richtung.

Der Schriftsteller: Sie treffen zufällig mit dem Wort Stil so recht in die Mitte der ganzen Verwirrung, und es scheint mir nötig, dass wir uns darüber klar werden, was damit gemeint ist. Wenn uns ein grösserer Zeitabschnitt der Geschichte so weit abgerückt ist, dass wir zurückblickend seinen Umfang einigermassen übersehen und aus dem Chaos des Geschehenen Höhen und Tiefen auftauchen, wenn wir aus den Arbeiten ihrer Künstler, Gelehrten und Staatsmänner eine gewisse gemeinsame Richtung des Geistes, des Geschmacks, des lebendigen Willens erkennen und seinen Niederschlag spüren in allen Äusserungen des öffentlichen Lebens, durch die ganze gesellschaftliche Zirkulation hindurch, bis hinein in die feinsten Ausläufer individueller Bethätigung, dann können wir wohl etwas Gemeinsames entdecken, das wir, in seinen Hauptlinien gesehen, als den Stil dieser Zeit, dieser Epoche bezeichnen. Ganz sicher aber ist, dass keine Zeit ihren Stil gesucht, noch auch bewusst ihn empfunden hat; denn was wir so nennen, ist ja unsere Abstraktion. Nur unsrer Gegenwart scheint infolge einer noch nie dagewesenen historischen Hypertrophie der groteske Wahnsinn vorbehalten, dass sie *sein* und zugleich sich *werden* sehen will, handeln und ihr Handeln zugleich schon motiviert fühlen, als sei es zu ihrer Rechtfertigung nötig. Und unsere Künstler verfallen dem gleichen Missverständnis und klettern mit Vorliebe an jenen Werken der Vergangenheit hoch, die die Geschichte auf die Gipfel gestellt, als könnten sie ihnen das abgucken, was man in der modernen Produktion so hübsch „Stilkunst" nennt, und womit man komischerweise Das bezeichnet, was nicht von heute und von nirgendher ist. Was aber bedeutet wohl das Ge-

schrei: wir haben keinen Stil, oder: wir brauchen einen neuen? Zunächst dass wir nicht wissen, was für einen Stil wir haben. Ich meine aber, das gehört sich so: wir können es nicht wissen, da wir leben, und brauchen es nicht zu wissen, aus demselben Grunde. Wir brauchen einen neuen? Das hat zwar ebensowenig Sinn, gibt aber immerhin zu verstehen, dass wir mit Dem, was wir machen — vielleicht weil wir eben zu viel Vergangenheit nachmachen —, nicht zufrieden sind; dass wir noch zu wenig uns selbst drin fühlen. Dann heisst Stil auch das Gegenteil und will besagen: unsere Formen seien nicht rein, enthielten noch zu viel Wirklichkeitselemente. Dann wieder heisst es auch nichts anderes als „historisch echt" und ein andermal das Gegenteil von Historisch überhaupt! Was soll aber Stil auf dem Theater bedeuten? Nicht wirklich? Nun, wir haben gesehen, dass das Theater ebensoviel oder ebensowenig mit Wirklichkeit zu tun hat wie jede Kunst. Wenn also gesagt wird, wir wollen den neuen Stil auf dem Theater, so ist das schlecht geredet. Denn gemeint ist damit nichts anderes als: für die Dekoration hat das Theater eine gereinigte Form noch nicht gefunden, wodurch jede andre Kunst uns unzweideutig fühlen lässt, dass sie Kunst ist und nicht Wirklichkeit. Man kann aus diesem Grunde ebensowenig von verschiedenen Dekorationsstilen auf dem Theater sprechen. Lassen wir also dieses vielbedeutende und irreführende Wort überhaupt weg und sagen ganz einfach: wir wollen von der Raumgestaltung der Bühne die gleiche illusionäre Wirkung, wie von seinem wirklich unwirklichen Menschen — dem Schauspieler.

Der Schauspieler: Damit geben Sie der Dekoration den gleichen Rang wie dem Darsteller, räumen ihr einen Platz ein, den sie nicht verdient. Das muss naturgemäss das Ansehen, die Wirkung des Darstellers herabmindern, zum Schaden des Dichters natürlich; denn zuguterletzt fordert jede schöne Ausstattung zum Gaffen heraus.

Der Schriftsteller: Gewiss, sofern sie eben Ausstattung ist. Aber es wird sich zeigen, dass ein aus dem Wesen des Theaters richtig entwickeltes Dekorationsprinzip nicht anders kann, als dem Darsteller nützen, weil die Dekoration dann nichts anderes ist, als die Atmosphäre, in der er lebt. Wir haben nun einmal die Konvention der Kulisse nicht mehr, gleichgültig aus welchen Gründen. Die verschiedenartigen Versuche, die wir auf dem Theater gesehen haben, darunter manches wunderbar Gelungene, stammen aus der Not, eine neue Konvention zu schaffen. Der ganze Lärm und Widerstreit der Meinungen weist darauf hin, dass sich noch nichts Gültiges hat durchsetzen können.

Der Kritiker: Ich sehe da keine Schwierigkeiten. Schliesslich schreibt doch der Dichter mehr oder weniger genau die szenischen Anordnungen vor.

Der Schriftsteller: Hätte das Theater diesen Vorschriften gegenüber nicht die ganze Freiheit des Künstlers zu seinem Stoff, so brauchte davon ja garnicht die Rede zu sein. Und dies Verhältnis ist nicht anders, als das des Schauspielers zu seiner Rolle. Zunächst aber finden sich bei den grossen Dramatikern sehr spärliche und ziemlich allgemeine Angaben über den Schauplatz der Handlung. Und wo, wie bei den neuen Dichtern die szenischen Vorschriften sehr ausführlich und präzise erscheinen, sind sie im Grunde nur eine epische und lyrische Hilfe, mit welcher der Dichter die Ortsphantasie des Lesers in einen bestimmten Kreis zu bannen sucht. Der wirkliche Dramatiker macht fast gar keinen oder nur sehr knappen Gebrauch von dieser Freiheit. Die sogenannten Regiepläne gewisser Dramatiker kommen hier für uns gar nicht in Betracht.

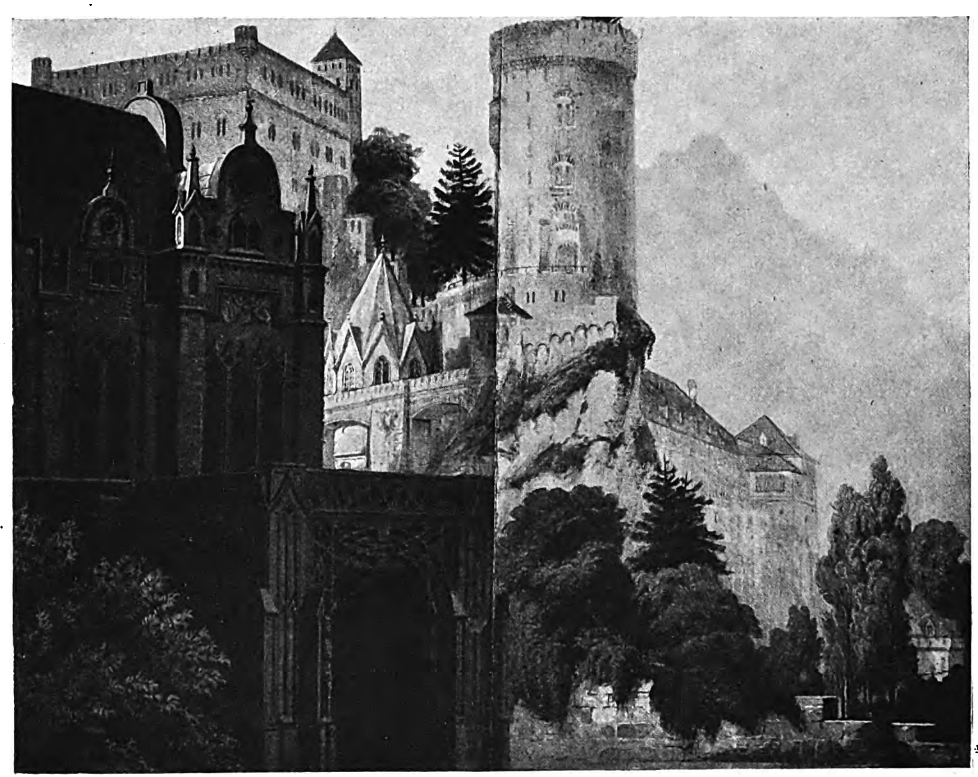
Im Grunde aber — und das erscheint mir wichtig — ist für das Theater nur Raumvorstellung entscheidend, die sich aus der Situation der Personen und ihrem Dialog von selbst ergibt. Helsingör, Schlossterrasse — abgesehen davon, dass die Vorschrift gar nicht von Shakespeare herrührt —, sagen uns nichts. Es bedarf weder einer Darstellung von Helsingör noch einer Schlossterrasse, um die folgende Szene im Sinne des Dramas sichtbar zu machen. Die Dunkelheit, das Unheimliche des Orts sind durch das Anrufen der Wache und ihre kurze Auskunft vollkommen gegeben und allein für die Dekoration massgebend.

Aber selbst da, wo der Dichter gezwungen war, durch ein ganz bestimmtes Milieu zu charakterisieren, darf ihm das Theater hierin nur so weit folgen, als es die Grenzen einer Illusionierung nicht überschreitet. Denn die Beschreibung des Dichters ist epische Dichtung, das heisst Phantasiegebilde; ihre wörtliche, gegenständliche Übersetzung durch das Theater wird nur starre einmalige Wirklichkeit und befindet sich sofort im krassen Gegensatz zur relativen Wirklichkeit der dramatischen Vorgänge, die ganz symbolische Bewegung sind.

Der junge Mann: Wenn ich mir eine Unterbrechung erlauben darf: man hat ja schon Mittel gefunden, um die relative W irklichkeit auch des Raumes zu betonen, wie zum Beispiel die festen Türme, die die Bühne flankieren und andere Einrichtungen dieser Art, die die Tendenz haben, die plastische Dekoration auszuschliessen.

Der Schriftsteller: Diese Türme mögen ja in besonderen Fällen diesem Zweck dienen oder sonstige technische Vorzüge besitzen; das Prinzip jedoch scheint mir ungeeignet. Denn was sind sie darauf abzielen, die absolute Unwirklichkeit der Bühne um jeden Preis zu betonen, alles was man „stilisieren" nennt, ohne Rücksicht auf das darzustellende Werk. Den Akzent auf unreal zu legen ist ebenso falsch als auf real — es ist nur das Gegenteil! Denn wir wollen ja gar nicht jeden lebensvollen dramatischen Vorgang in ein blasses Schattenspiel oder in eine malerische Allegorie verwandelt sehen, sondern: die Reduktion und Abbreviatur der Wirklichkeit im Sinne des Dramas.

Der junge Mann: Wird das nicht eben dadurch



KARL FR. SCHINKEL, THEATERDEKORATION ZUM „KÄTCHEN VON HEILBRONN"

denn eigentlich? Doch nichts andres als eine Fortsetzung des Bühnenrahmens in die Bühne hinein, ein aufdringliches Memento an den Zuschauer, nur ja nicht etwa an die Wirklichkeit der dramatischen Vorgänge zu glauben. Die Phantasie lässt sich aber nur wieder durch Phantasie zwingen und wird durch so reale Hindernisse eher gehemmt als beschwingt. Ausserdem tut ja — wie gesagt — der gewöhnliche Bühnenrahmen den gleichen Dienst; wenn der Zuschauer nur ein wenig mehr rechts oder links auf die Proszeniumumrahmung sieht, dann weiss er auch so, dass er nicht in Helsingör, sondern im Theater ist. Den gleichen Fehler scheinen mir alle jene Einrichtungen zu haben, die

schon erreicht, dass man von aller plastischen Darstellung prinzipiell absieht und die Erfindung der Dekoration dem Maler überlässt, der dann, als Maler, von dieser Wirklichkeit nur den farbigen Eindruck wiedergibt?

Der Schriftsteller: Durchaus nicht! Abgesehen davon, dass die Übertragung der malerischen Skizze auf die Bühne ein gar nicht so einfacher Vorgang ist, hat auch sie für die Dekoration in unserem Sinne durchaus keine prinzipielle Bedeutung. Der Gewinn, den das Theater im allgemeinen von der Mitwirkung des Malers hat, beschränkt sich im wesentlichen darauf, dass der Widerspruch zwischen unserem gewandelten Gefühl des Malerischen, un-

serm Geschmack überhaupt und der älteren Dekorationsmanier, die im Grunde nichts anderes ist, als der durch eine schlechte Routine verdorbene Geschmack von gestern, aufgehoben wurde. Eben dies was Sie am Maler loben, macht ihn für das Theater zu einer Gefahr. Und je selbständiger er als Künstler ist, desto weniger wird er für unsere Zwecke zu brauchen sein. Denn er kann ja nicht anders, als den Ausdruck seiner malerischen Persönlichkeit dem szenischen Bilde mitteilen, und sein Prospekt wird so mit Notwendigkeit ein selbständiges Kunstwerk, das, je gelungener es ist, um so weniger dem Zwecke dienen kann: die Atmosphäre, den Hintergrund für eine andere Kunst abzugeben. Gerade jenes Moment der Dekoration überhaupt, ihre Starrheit und Unwandelbarkeit, die eine fast unüberwindliche Schwierigkeit für das Theater bildet, erhält im Prospekt des Malers eine fremde individuelle Betonung, die notwendig aus dem Drama hinausführen muss, weil sie als Kunst sui generis, ihren eigenen Ausdruck und Rhythmus hat. Anstatt der Bass zu sein — um mich einer Analogie aus einer andern Kunst zu bedienen —, der die Melodie auf seinem breiten Fundament trägt, und ihre leichte Bewegung, entsprechend seiner grösseren Schwere und Gebundenheit, in Schwingungen von mässigerem Ausschlag markiert, spielt die Dekoration mehr oder minder harmonisch ihre eigene Melodie, die aus einer andern Welt, als der des Dramas stammt, nämlich aus der der *malerischen* Anschauung der Wirklichkeit. Das Theater läuft dabei Gefahr, von seinem Grund und Boden abgedrängt zu werden und seine Kunst, die ganz Ausdruck, ganz Bewegung ist, zugunsten der neuen malerischen Umgebung herabzustimmen und in Akzente der schönen Gebärde und Gruppierung erstarren zu lassen, statt eines lebendigen Bildes ein „lebendes Bild" vorzuführen, oder gar die Auswahl seiner Werke mit Rücksicht auf die Entfaltung der neuen, wirksamen Reize zu treffen. Was aber die sogenannte plastische Dekoration betrifft, die wir so arg befehdet sehen, was ist es wohl hauptsächlich, das an ihr Anstoss erregt?

Der junge Mann: Doch wohl dies, dass sie mit den echten Mitteln der Wirklichkeit diese in ihrer Zufälligkeit darstellt.

Der Schriftsteller: Doch beschränkt sich dies ja von selbst auf einen engen Kreis von Möglichkeiten, wie etwa in der Landschaft auf wirkliche Bäume, Wasser, Blumen. Wollen wir nicht vielmehr sagen, dass auch die Unechtheit des Materials, das täuschen will, uns ebenso unangenehm ist, wie etwa bei kachierten Bäumen, Steinfassaden usw.?

Der junge Mann: Auch das.

Der Schriftsteller: Vielleicht nur deshalb, weil die Täuschung unvollkommen ist, oder weil wir im Sinne unserer Forderung nicht auf diese plumpe Art getäuscht sein wollen?

Der junge Mann: Ich kann meine Empfindung gegenüber einem wirklichen Haus auf der Bühne, nachgemachten Felsen und Bäumen nicht anders ausdrücken, als wenn ich sage: sie sind so als wenn keine Luft um sie wäre. Und selbst wenn ein wirkliches Haus aufgebaut wäre an dieser Stelle, oder richtige Steine herbeigetragen, so fehlt jedes Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit mit der allernächsten Umgebung. Man könnte sie wegnehmen und sie würden an ihrer Stelle nicht fehlen.

Der Schriftsteller: Der Grund ist, dass diese Art Täuschung stets unvollkommen bleibt, weil die Dimensionen falsch sind, die Perspektive verschoben ist. Wäre sie aber auch vollkommen, dann würde diese Dekoration eine solche Fülle von zufälligen Momenten enthalten und ihre Atmosphäre wäre derart getränkt von Wirklichkeitsbeziehungen mannigfachster Art, dass sich beim Zuschauer von selbst die Forderung realster Aktionen einstellen müsste. Das Drama würde in ihr verschwinden, wie auf einem lärmenden Markt. Der Schauspieler in seiner durch die Dichtung ihm auferlegten Beschränkung hätte keine Möglichkeit, zu ihr sich in Beziehung zu setzen und würde sich selbst und die Dichtung in solcher Umgebung widerlegt fühlen. Dies ist die Gefahr einer plastischen Dekoration, die alle Elemente der Wirklichkeit zu geben versuchen würde; was sie glücklicherweise nicht kann.

Der Schauspieler: Mag sein. Doch kann ja das Theater nicht umgehen, der Handlung einen wirklichen Raum zu geben und gerät in einen lächerlichen Zwiespalt, wenn es den Raum, wo der Schauspieler steht, als wirklichen Raum gibt und schon zwei Schritt dahinter einen Prospekt hängen lässt, der die Vorstellung des Raumes aufhebt, und auf dessen schön gemalten Veduten am Ende gar der Schlagschatten des Spielers fällt.

Der Schriftsteller: Daraus wird eben klar, dass der Gegensatz zwischen gemalter und plastischer Dekoration kein prinzipieller Gegensatz sein kann, dass weder die farbige Anschauung des Malers, noch die mehr oder minder gelungene Nachbildung einer zufälligen Wirklichkeit eine befriedigende Lösung bieten. Die Dekoration braucht weder malerisch, noch plastisch zu sein: sie hat *dramatisch* zu sein. Es muss ein

dem Wesen des Theaters selbst innewohnendes Element die ihm sich darbietenden Illusionsmittel, die plastischen oder malerischen organisieren. Die Dekoration muss so beschaffen sein, dass sie an sich so bedeutungslos wie möglich, ihren Sinn erst im Zusammenhang mit der Handlung und mit der Situation der Personen erhält, die in ihr auftreten. Sie hat auch nicht „stimmungsvoll" zu sein; denn jede Übertragung einer singulären Stimmung auf die Dekoration trägt nur dazu bei, eines der vielen und wechselnden Momente des Dramas erstarren zu lassen, ist ein Hervorheben eines beliebigen Akzents zu einem dominierenden. Das Theater besitzt aber in seinem Beleuchtungsapparat ein dramatisches Mittel, die neutrale Dekoration am Leben und Rhythmus des Dramas teilnehmen zu lassen. Licht und Dunkelheit sind dramatische Ausdrucksmittel. Was für das Drama Wort, Ton, Bewegung und ihr Rhythmus, das ist Licht und Dunkelheit in allen ihren Abstufungen für die Dekoration. Die Aufgabe ist, diese Werte in gleicher Richtung zu rhythmisieren. Bei der Gestaltung der Dekoration kommt es demnach nicht auf die farbige Abbildung der Erscheinung an, sondern gemäss der Gesamtaufgabe des Theaters, auf die Darstellung ihrer dramatischen Valeurs. Das Licht und die Dunkelheit sind die einzig legitimen und dem Theatereigentümlichen Ausdrucksmittel für das szenische Bild; ihrer idealisierenden Kraft allein bleibt es vorbehalten, jene Reduktion und Abbreviatur der Wirklichkeit herbeizuführen, von der vorhin die Rede war.

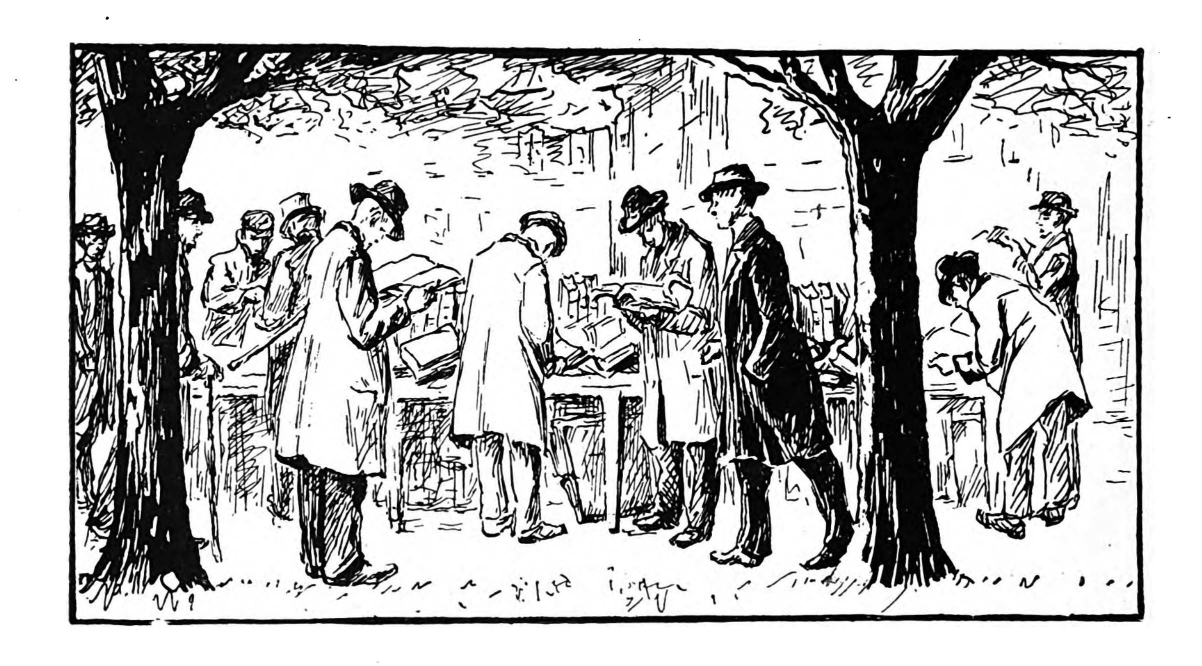
Der junge Mann: Würde aber nicht eine konsequente Befolgung dieses Prinzips dazu führen, die Sinnfälligkeit der Erscheinung und ihre Deutlichkeit für das Auge so zu beeinträchtigen, dass dadurch eine neue Störung entstünde?

Der Schriftsteller: Durchaus nicht. Das Theater muss sich dabei doch keinesfalls auf ein Bild beschränken, wie es etwa der graphische Künstler in schwarz und weiss gibt. Man braucht nur an den grossen Meister des Helldunkels zu denken, um zu begreifen, welcher Spielraum für die Charakterisierung des Wesentlichen in dieser Einschränkung gegeben ist. Es handelt sich in der Hauptsache vor allem um ein richtiges Verteilen der Massen, um die Wirkung grosser, ungebrochener Flächen, unter möglichster Ausschliessung des Details, sei es an Zierat, oder an Gegenständen, die der zufälligen Erscheinung anhaften. Für den Eindruck: Baumgruppe, fernes Land oder Berge genügt die Andeutung einer Masse von Grün, Gelb oder Blau, vollkommen gleichgültig, ob dazu eine gemalte Fläche, ein Stoff oder eine plastische Masse verwendet wird. Das Theater wird öfter die plastische Darstellung vorziehen, weil sie die Möglichkeit bietet, die Beleuchtung abwechseln zu lassen, während der Prospekt Licht und Luft unveränderlich beibehält. Der Takt, mit dem der dekorative Künstler Nuancen und Töne des Lichts verwendet, ist allein entscheidend. Er darf nicht vergessen, dass das Licht nie in der Weise zerstreut werden darf, dass es Gestalt und Gebärde des agierenden Schauspielers zur Staffage herabdrückt. Die stete Beziehung auf den Schauspieler bewirkt schon von selbst das Zurücktreten der Dekoration in ihre Grenzen.

Der Schauspieler: So einleuchtend diese Methode der Inszenierung vom Theater aus sein mag, ist es doch fraglich, ob sie für alle Gattungen des Dramas anwendbar ist.

Der Schriftsteller: Gewiss wird das Theater von Fall zu Fall vor eine neue Aufgabe gestellt sein, aber nicht anders wie jede Kunst mit ihrem ihr eigentümlichen Material vor einem neuen Vorwurf steht. Sofern das Theater es in jedem Falle mit einem Drama zu tun hat, bleiben seine Mittel, als dramatische Ausdrucksmittel, die gleichen, und es wird sich zeigen, dass es nicht über die Grenzen seiner Mittel, in ein andres Kunstgebiet hinausgreifen kann, ohne damit zugleich eine gewisse Kritik an dem darzustellenden Werk zu üben.

KARL FR. SCHINKEL, ENTWURF



CHRONIK



A. MENZEL. SAMMLUNG DOGERLOH
AUKTION BEI AMSLER UND RUTHARDT, BERLIN

Um wieviel gewissenhafter auf deutschen als auf französischen Redaktionen gearbeitet wird, wenn es sich um das Ausland handelt, beweist auf die heiterste Weise ein Berliner Bericht der in Paris erscheinenden Monatsrevue „Akademos". Bei uns ist man jedesmal konsterniert, wenn in einem französischen Künstlernamen ein Buchstabe nicht stimmt, ein Accent verwechselt wird. Die Pariser Zeitschrift lässt sich dagegen von einem sagenhaften Dr. Numa Praetorius unter anderem berichten, dass die besuchtesten Restaurants in der Leipziger Strasse Newpiaski und Kheinpold sind, denen sich „le Noisecheller" in der Friedrichstrasse anschliesst. In der Sezession hat der Entdecker Berlins Zeichnungen von Wilhe gesehen, Lithographien von Hevogt und Radierungen von Leislikoff. Auch hat er mit Nutzen die Salons von Cassirev und von „Reiner et Keller" besucht, im „Lessing theater" den Schauspieler Banermann bewundert und im Kleinen Theater „Moral" von Plowa genossen. Wie es scheint, verwechselt der genaue Pariser unsere Stadt, wie man's in Paris liebt, mit Prag oder Moskau. Das mag von der östlichen Luft kommen, die in Berlin so stark ja weht, dass der brave Sigl selig die Residenz gerne als „Hauptstadt aller Kassuben" bezeichnete.

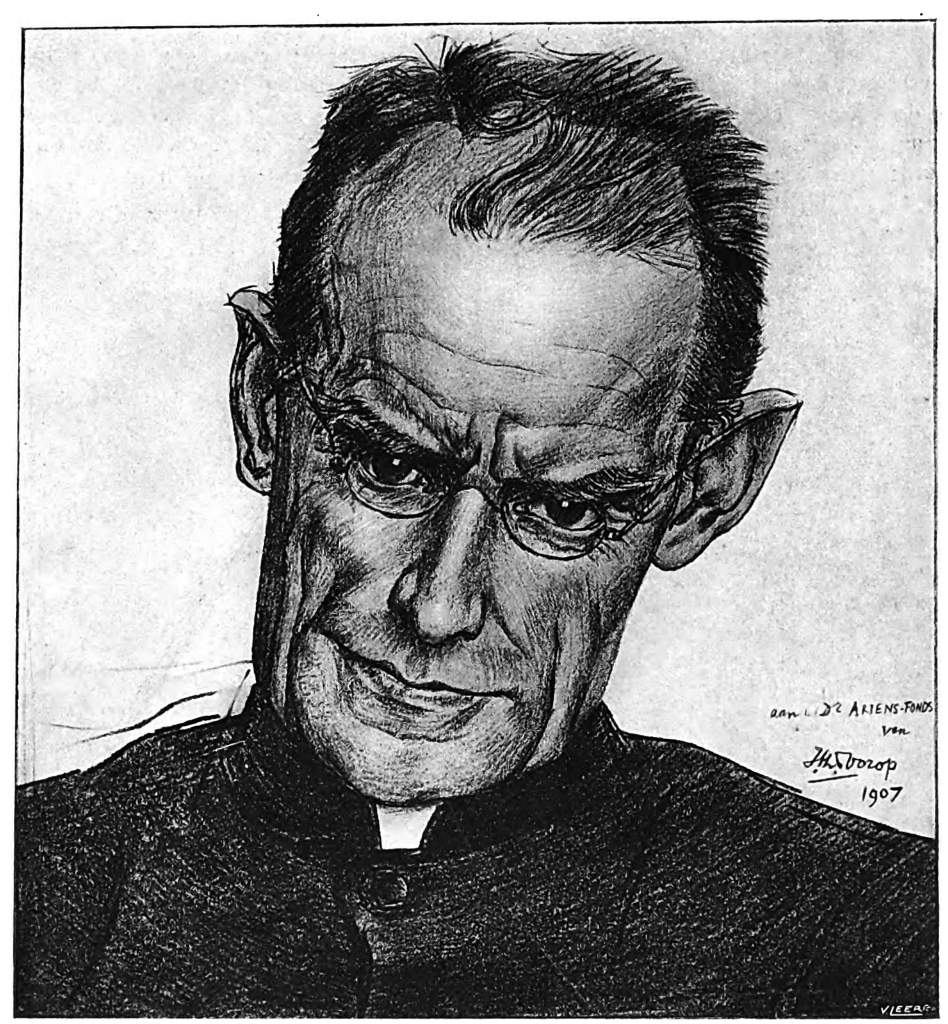
✲

Es ist immer von Interesse, Neues von Jan Toorop zu sehen und zu erfahren. Wir geben darum einige Reproduktionen nach neuen Arbeiten, die jüngst in Holland, in der Larenschen Kunsthandlung in Amsterdam, ausgestellt waren. Sie zeigen den Holländer, in dessen Adern javanisches Blut fliesst und in dessen Kunst darum ein natürliches ostasiatisches Element ist, auf dem Wege gesunder Naturalisierung. Das verwegen übersteigernde Stilisieren des Dekorativen weicht mehr und mehr einer objektiven Naturanschauung. Dem Laien freilich muten diese spitzgriffelig hingeschriebenen, diese mit altmeisterlicher Schärfe wie in Stahl geritzten, diese das Psychologische und Determinierte hart übertreibenden Bildnisse immer noch fremdartig genug, immer noch künstlich stilisiert an. Und doch ist es auch wieder

diese groteske Bestimmtheit, diese Unheimlichkeit im Psychologischen, was die Zeichnungen so weit über alle akademische Bestimmtheit erhebt. In diesen Bildnissen ist jede Linie erlebt und gerade so wie sie ist von diesem seltsam eigenwilligen, an Hodler etwa gemahnenden Künstler gewollt — und gekonnt.

✵

In Wien wurde bei Gilhofer & Ranschburg die Sammlung W. L. Schreiber: Formschnitte des 15. Jahrhunderts — Blockbücher (Apokalypse. Biblia pauperum) — Holzschnitte des 16. Jahrhunderts — Clair-obscurs — Inkunabeln des Kupferstichs versteigert. Den höchsten Preis erzielten naturgemäss die Blockbücher, so brachte die Apokalypse, Blockbuch der Offenbarung Johannes, etwa um 1440, die erste Ausgabe, Abdruck mit Signaturen 86000 Kronen. Die Biblia Pauperum, niederländisches Blockbuch von 1465 (30 Blatt), 21000 Kr. Von den Formschnitten brachte die Madonna von Loreto, Silberdruck auf grüner Leinwand, 830 Kr., Anbetung der heiligen drei Könige, Holzschnitt, 250 Kr., Christus an der Martersäule (Reiberdruck mit Miniumeinfassung), 350 Kr., Maria mit dem Kinde (breitrandiger Abdruck des um 1470 in Augsburg hergestellten Reiberdruckes) 600 Kr., Christus am Ölberg, selten schönes Schrotblatt, 1900 Kr., Christus als Schmerzenmann (an Schongauer erinnerndes Blatt) 700 Kr., Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, Pergament, späteres Kanonblatt, 800 Kr. Passion Christi, Folge von 20 Blatt, kolorierte Holzschnitte niederländischen Ursprungs um 1480, Unikum, 2000 Kr.



JAN TOOROP, BILDNIS DES HERRN PASTOR DR. ARIENS.

Unter den Holzschnitten erzielte „The Welspoken Nobody" mit 800 Kr. den höchsten Preis; Schnitte von Hans Burgkmair brachten 205 und 310 Kr.; Lucas Cranach der Ältere 490 Kr. und 300 Kr., Blätter von Dürer, die sehr zahlreich waren, bis zu 600 Kr. Es kamen dann Inkunabeln des Kupferstiches aus anderem Besitz zur Versteigerung. Den höchsten Preis, 4800 Kr., erzielten vier

Blätter des Meisters der Berliner Passion (Israhel van Meckenem d. Ä. — Ein Monogrammist W. Z. „Salvator mundi" brachte 530 Kr. —

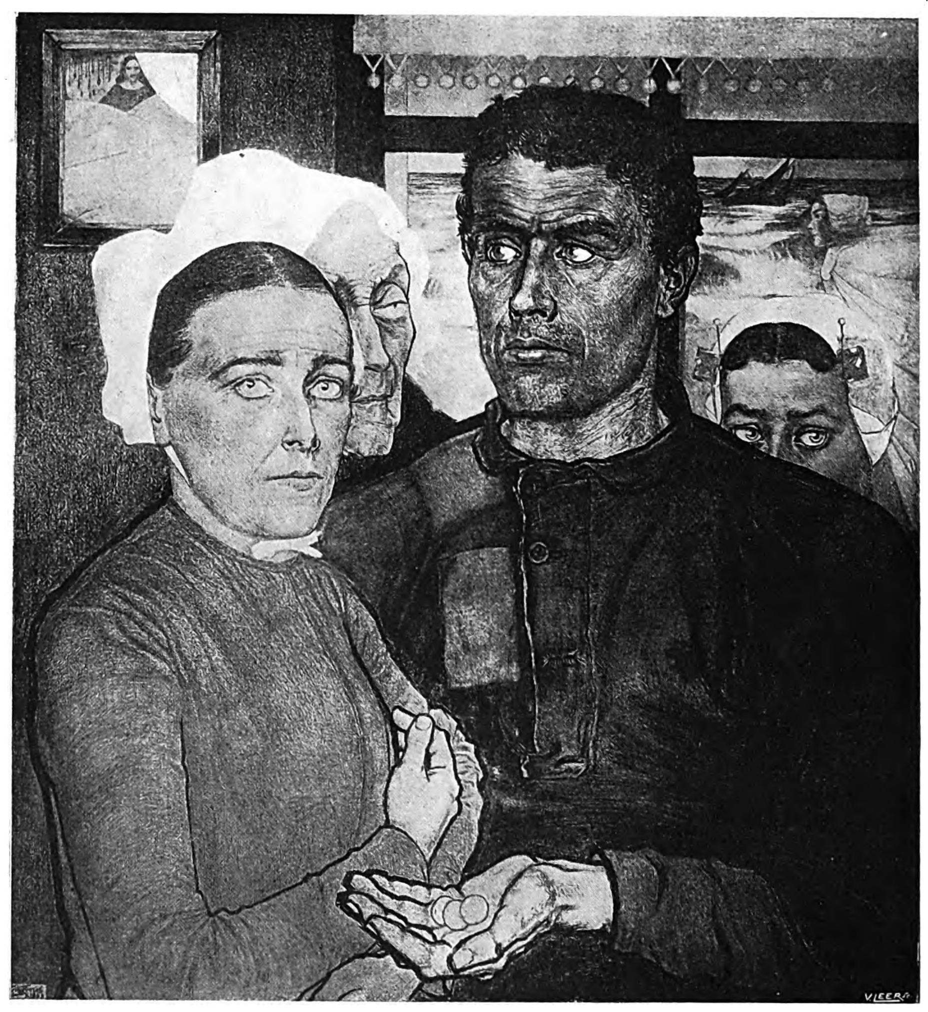
Bei Rud. Lepke kommen zwei Sammlungen zur Versteigerung. Die Kunstsammlung Julius Bodenstein am 6. und 7. April (Ausstellung 4. und 5. April) und die Galerie Emil Goldschmidt Frankfurt a. M. (Nachlass): Gemälde alter Meister ersten Ranges des 16. bis 18. Jahrhunderts am 27. April (Ausstellung 25. und 26. April).

Bei Amsler und Ruthardt findet vom 22. bis zum 24. April die Versteigerung der A. Dogerlohschen Menzelsammlung (Lithographien mit Kreide und Feder, Holzschnitte usw.) statt. Besonders bemerkenswert sind Probedrucke zu dem Werk „Die Armee Friedrichs des Grossen", die zum Teil mit sehr interessanten handschriftlichen Randglossen für den Drucker versehen sind.

Bei Rud. Bangel, Frankfurt a. M., beginnt am 20. April die Versteigerung von Gemälden hervorragender älterer und moderner Meister, Möbel und Zimmerdekorationen Louis XVI., Antiquitäten und Kunstsachen, die die Sammlung des Herrn H. W. Zünzel in Wiesbaden bildeten und aus den Sammlungen des † Pfarrers J. G. Lehmann zu Mundorf (Pfalz) sowie des Herzogs Karl von Zweibrücken † auf Schloss Karlsburg (Pfalz) stammen.

✲

Unsere Kunstbeilage, die Originalradierung von Auguste Renoir, ist eine der ganz wenigen Radierungen, die von diesem Künstler gemacht worden sind. Sie verdankt ihre Entstehung einer Anregung Durets. Es ist bezeichnend, dass auch die andern Impressionisten nur sehr selten radiert haben. Nur von Manet existieren eine grössere Zahl graphischer Arbeiten.



JAN TOOROP, GLAUBENSLOHN







TORII KIYOMITSU. SAMML. TH. BEHRENS — OKUMURA MASANOBU. SAMML. DR. DERENBURG

AUSGEST. BEI H. SAENGER, HAMBURG

KUNSTAUSSTELLUNGEN

JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITTE*

VON

H. SMIDT

Für Jeden, der „musikalisch auf den Augen" ist, wird es zum Ereignis, wenn er einmal in innigen Verkehr mit guter japanischer Kunst treten kann; nicht mit der scheusslichen Kitschkunst, womit der feinsinnige Japaner im Massenexport verachtungsvoll die weissen Barbaren beglückt, so wie wir etwa den Nigger mit grellbunten Baumwollzeugen ködern, sondern mit der echten alten, dem Produkte einer uns fast unbegreiflich feinen ästhetischen Volkskultur. Nicht allzuoft haben wir dazu in Deutschland Gelegenheit; aber die Liebe zur japanischen Kunst hat doch im letzten Jahrzehnt in rascher Progression zugenommen. Beweis: das rapide Emporschnellen der Preise für die besten Werke auf dem deutschen Kunstmarkte; Beweis aber auch das Zustandekommen einer so wundervollen Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte, wie sie das Haus Saenger in Hamburg den entzückten Kunstfreunden darbietet. Fast lückenlos sind in ihr alle bedeutenden Meister der Ukioye-riu vertreten in einer solchen Fülle, dass wir von den mannigfachen Phasen ihres Werdeganges überall vortreffliche Beispiele finden. Den Löwenanteil an der Ausstellung haben das Haus Saenger selbst, sowie die Hamburger Sammler Eduard und Theodor Behrens und Dr. Derenberg. Einige Blätter, mehr vom Standpunkte ihrer Seltenheit ausgewählt, hat der Verfasser beigesteuert.

Den „Primitiven", den ersten Meister des Holzdruckes, sind nur 17 Blätter zuzurechnen. Der älteste, Moronobu, fehlt. Dafür ist Masanobu durch das in etwas schwerfälliger Würde prangende Blatt, die beiden Schauspieler als Samurai und Frau, No. 6.* (Sammlung Dr. Derenberg) gut vertreten. Ebenso besitzt Herr Dr. Derenberg das ganz hervorragende Schauspielerblatt von Kiyonobu (No. 2), beide mit sicher alter Handkolorierung. Das prächtigste frühe Blatt ist vielleicht

* Ausstellung in der Kunsthandlung H. Saenger, Hamburg.

* Ich gebe die Nummern des Ausstellungskataloges an, da dieser in seiner sorgfältigen Abfassung selbständigen Wert hat.

der Page im Brokatgewande von Shigenaga (Sammlung Th. Behrens No. 17), wundervoll erhalten und pompös in der Färbung. Zu den Meistern der Farbendruckblüte, besonders an Shunsho und Harunobu erinnernd, leitet Kiyomitsu über, vertreten durch vier Bilder aus dem Besitze der Gebrüder Behrens, schon mit Farbplatten gedruckt. Besonders anziehend sind die Mädchen den Frühlingstanz tanzend und „Mutter und Kind im Bade" (Nr. 14 und 12).

Der liebreizendste seiner Genossen, Harunobu, ist mit einer imposanten Zahl seiner Werke vertreten. Kein Wunder, ist er doch Laien und Kennern gleich wert, weil er leichte Fasslichkeit mit delikatestem Geschmacke verbindet. Er kann sich nicht genug tun, mit immer wechselndem Farbenzauber die höchst anmutigen Mädchen in immer neuen Situationen zu schildern, nie gewaltsam, aber auch nie süsslich, immer graziös. Für seine Anfänge charakteristisch ist die Tänzerin mit den Löwenmasken (Sammlung Dr. Smidt, Nr. 224). Hier ist seine Farbenskala noch ganz beschränkt, ein gewisses wildes Pathos und der mächtige Strich erinnern an seine Vorgänger, etwa an Kiyomasu. Den Künstler der reifen Zeit vertritt gleich trefflich die komplett höchst seltene Folge der sechs Tamagawa-Flüsse (Sammlung Dr. Derenberg Nr. 26a–f). Einige der Blätter sind geradezu klassisch, so „die graziöse Wäscherin" und „zwei Mädchen in der Mondnacht". Die auf wenige gelbe, braune und grüne Töne sich beschränkende Farbenharmonie wirkt sehr nobel. Unerschöpflich ist übrigens Harunobu im Variieren seiner Töne; fast jedes der etwa 30 Blätter ist anders gestimmt, höchst gewagte Kombinationen weiss er spielend zu vereinigen. Dabei ist das Anektotische in seinen Blättern fast immer zierlich, oft witzig, meist auch ohne weiteres verständlich.



SHARAKU. SAMML. TH. BEHRENS. AUSG. BEI H. SAENGER, HAMBURG

Harunobu hat eine Menge Schüler und Nachahmer gehabt. Unter ihnen interessiert uns Shiba-Kokan, mit Künstlernamen Harushige, weil er in späteren Jahren selbst bekannte, er habe nicht nur unter seinem Namen Holzschnitte in der Art Harunobus veröffentlicht, sondern auch dessen Signatur gefälscht. Die ersten sind äusserst selten. Wir sehen hier einen solchen Schnitt unter Nr. 226 (Sammlung Dr. Smidt), den wir mit unserem nicht national geschärften Auge ohne die Signatur zweifellos für einen echten Harunobu halten würden. Zieht man in Betracht, dass wegen der Ähnlichkeit mancher Blätter die Frage ernstlich erwogen werden konnte, ob nicht Koriusai und Harunobu dieselbe Person, nur in verschiedenem Lebensalter sei, so lässt sich denken, dass einem Monographen Harunobu's die Stilkritik ganz ungewöhnliches Kopfzerbrechen machen wird. Koriusai's Blätter im Stile Harunobus finden sich auf unserer Ausstellung mehrfach, dazu gehören beispielsweise die hübschen Blätter „der Leuchtkäferfang" (Sammlung Dr. Derenberg Nr. 61), „nach dem Bade" (Sammlung Th. Behrens Nr. 38) u. a. Später entwickelt er eine ganz eigene, schwerere Farbenskala, deren Grundbestandteile ein sattes, oft durch Oxydierung pikant verändertes Rot und reichlich verwandtes Schwarz sind. Diese Blätter von schwerer Harmonie sind in geradezu glänzenden Exemplaren vorhanden, so das höchst poetisch anmutende „Liebespaar im offenen Gemach, den Mond betrachtend" (Sammlung Th. Behrens Nr. 55), die in Komposition wie in Färbung gleich sympathischen „drei Niwaka-Tänzerinnen" (Sammlung Saenger Nr. 65) und viele andere. Nicht im Katalog verzeichnet, aber ganz reizend ist das Blatt des seltenen Harunobu Schülers Yoshinobu, eine junge Dame im Schnee, der ihre Dienerin die Holzsandalen festbindet.

Die hübschen Blätter der Meister Shunsho und Kiyonaga sagen uns nicht viel Neues. Bei den Frauengestalten dieses Letzten trifft man oft ganz europäisch anmutenden Liebreiz, ein besonders schönes Beispiel davon ist die vor einem Setzschirm stehende Frau, die sich mit ihrer im Bette liegenden Freundin unterhält (Sammlung Th. Behrens Nr. 86). So leicht verständlich dieser Meister dementsprechend auch ist, so finde ich, dass man seiner vielleicht gerade deshalb bald etwas müde wird. Dem begeisterten Lobe, das ihm von Seidlitz und Anderen hauptsächlich wegen der guten Zeichnung



NISHIMURA SHIGENAGA. SAMML. TH. BEHRENS



HARUNOBU. SAMML. DR. H. SMIDT

AUSGEST. BEI H. SAENGER, HAMBURG

und der klassischen Proportion seiner Gestalten gezollt wird, kann ich nur bedingt zustimmen. Ich gebe gern zu, dass man gelegentlich wirklich grosszügige Werke von ihm antrifft; gewöhnlich kommt er über eine gewisse Gefälligkeit aber nicht hinaus.

Äusserst beachtenswert ist die reiche Sammlung von Blättern des viel umstrittenen Sharaku! Er ist dem Anfänger in Japonicis am wenigsten zugänglich und war unter seinen Zeitgenossen höchst unpopulär. Wer sich in seine Werke hineinlebt, ist aber leicht geneigt, ihm die Palme unter den Holzschnittkünstlern zu reichen. Ein äusserst feiner und nobler Farbensinn verbindet sich mit einer ganz grandiosen, unbedingt sicheren Strichführung, die dem Künstler ermöglicht, mit minimalen Mitteln Alles auszudrücken, was er sagen will. Niemand hat mit so viel Schärfe und verhaltener Ironie die aufgepumpte Würde der grossen japanischen Tragöden geschildert, wie er.

Am häufigsten trifft man die grossen Köpfe auf metallisch schimmerndem Grunde, von denen mindestens die Hälfte aller bekannten hier zu sehen sind; wundervolle Typen, so der mit Händen und Gesicht heftig „mauschelnde" Schauspieler (Sammlung Th. Behrens Nr. 104) und das leibhaftige Ebenbild des armen Canio (Sammlung Ed. Behrens Nr. 99).

Wohl ebenso interessant wie Sharaku ist Utamaro vertreten. Seine grosse Persönlichkeit ist uns durch die bahnbrechende Monographie Dr. Kurths von allen Japanern am nächsten vertraut. Und doch erschöpft das dickleibige Buch seinen Gegenstand nicht völlig, es finden sich noch immer eine Menge Blätter, die darin nicht verzeichnet sind, trotzdem es einige Tausende charakterisiert. Das ist bei der grossen Fruchtbarkeit des Meisters und bei dem immerhin sparsamen in Deutschland zugänglichen Materiale nicht verwunderlich. Erst durch die Mitarbeit vieler Sammler wird das Ziel relativer Vollständigkeit zu erreichen sein. Dann werden auch einige Probleme von Utamaro's Kunsterziehung noch intensiver aufgehellt werden können. Wir wissen, dass er ein Schüler Sekiyens war, dass er unter dessen Augen sein berühmtes Insektenbuch fertigte. Doch scheint uns immer noch die Brücke von dem an Wilhelm Busch in seinen leicht karikierenden Zeichnungen erinnernden Meister zu dem mit feinstem Schönheitsgefühl begabten Schüler nicht recht gangbar. Nun tauchen hier und da Blätter auf, die prägnant, mit wenig Mitteln viel sagend, stark humoristisch gefärbt sind und sehr an Sekiyens Weise erinnern. Sie tragen die etwas steife Signatur von Utamaro's Frühzeit. In ihnen glaube ich das „missing link" zwischen Beider Kunstart zu sehen. Ein solches an und für sich unscheinbares Blatt ist Nr. 228, „der eingeschlafene Ashigaru am Fuji vorbeigeführt". Etwas später dürfte Nr. 140 zu setzen sein, „die Knaben beim Fischfange". In den durch die Ausstellung noch lange nicht erschöpften Mappen der Firma Saenger findet sich ein Tripty-

chon mit einem am Fuji vorbeiziehenden Daimiozuge, das in dieselbe Klasse zu gehören scheint.

Unter den drei Dutzend Blättern Utamaros, die alle prächtig sind, scheinen mir die schönsten die „Bergfrau Yamauba mit dem kleinen Kintoki" (Sammlung Th. Behrens Nr. 130), die „Oiran Hinamoto aus dem Hause Daimojiya" (Sammlung Ed. Behrens Nr. 129) und das „Brustbild einer jungen Frau ihre schwarzgefärbten Zähne im Spiegel betrachtend" (Sammlung Dr. Derenberg Nr. 156). In diesem letzten Blatte ist mit äusserster Einfachheit (hellblaues Gewand, weisse Haut, schwarzer Spiegelrücken, Haare, Mika-Hintergrund usw.) eine wundervoll feine Harmonie erzielt. Prächtiger ist die Oiran Hinamoto angetan, aber auch hier sind nur wenige Töne verwandt, gelb, orange, schwarz. Bedeutsam kontrastiert die fürstliche Gestalt der Hetäre gegen die schüchtern sich an sie anschmiegende kleine Kaburo. Das Kintoki-Blatt wird sich allen Besuchern der Ausstellung umsomehr einprägen, als es in gelungener Nachbildung den Katalog schmückt. Wer die rührende Geschichte der armen Verbannten und ihres Siegfried-Sohnes kennt, wird ihm doppeltes Interesse entgegenbringen; aber auch ohne das wirkt der riesige künstlerische Gehalt bezwingend.

Mit Utamaro ist der Höhepunkt der Entwicklung des Farbenholzschnittes erreicht. Hokusai kann noch durch verwegene Zeichnung und drastischen Witz anziehen, durch die Bearbeitung neuer Themen das Stoffgebiet erweitern. Hiroshige kann oft ganz moderne Stimmungen in seinen sozusagen stenographierten Landschaften glücklich anschlagen, aber das Herz schlägt uns nicht mehr so hoch bei ihren Blättern.

Wir haben nun die erste Neugier gestillt, einen Überblick über die Fülle des Gebotenen gewonnen. Wir spüren das warme Glück, uns beste Kunst geistig angeeignet zu haben. Wir haben Musse, uns unsere Umgebung genauer zu betrachten. Bisher hatten wir nur wohltuend empfunden, dass sie harmonisch mit den so delikaten Blättern „zusammenging", uns in unserem Genusse nirgends störte. Aber ganz wunderbar wird uns zu Mute, wenn wir sie bewusst mit den Augen durchwandern. Alt-Japan wird um uns lebendig. Die einfach geformten, mit diskreten Farben ausgelegten Vitrinen bergen reiche Schätze, es ist kaum ein Gebiet japanischer Kunst, das nicht durch beste Arbeiten vertreten wäre, von dem kostbaren Lackschreibzeug, das noch auf Korin zurückgeht, dem klassischen ernsten Buddhabilde bis zum winzigen Netsuke, das auch dem minder Begüterten seine zarten Reize darbietet.





Höchst erfreulich ist es, wie ernst die Firma Saenger ihre Mission, uns japanische Kultur zu vermitteln, auffasst, wie sie in ihren Verkaufsräumen ein Museum schuf, das neben kostbaren Privatsammlungen würdig bestehen kann. Die Art, wie diese Ausstellung veranstaltet und ausgestaltet wurde, wie man den Katalog unter Beistand bester Autoritäten zu einem wissenschaftlich brauchbaren Buche formte, das Verständnis der Objekte durch Vorwort und Vortrag des universalsten deutschen Kenners japanischer Kunst, Brinckmanns, förderte, verdient Anerkennung und Dank aller ernsten Kunstfreunde.

✣

AUSSTELLUNG VON MINIATUREN IM KGL. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

VON

J. SPRINGER

Zwei sehr verschiedene Gruppen von Kunstwerken werden Miniaturen genannt. Neben den kleinen, auf Elfenbein und Pergament gemalten Bildnissen des 18. Jahrhunderts heissen auch die Buchmalereien des Mittelalters so, die nach der zumeist benutzten Farbe, dem Zinnober, lateinisch minium, die ungeschickte Bezeich-

nung tragen. Nur diese Miniaturen, in Handschriften und in Ausschnitten aus geschriebenen Büchern, führt eine Ausstellung im *Berliner Kupferstichkabinet* vor. Denn das Kabinet, das für Viele leider nur der Ort ist, wo Klingers Radierungen mit Musse zu bewundern sind, besitzt und sammelt Miniaturen zur Ergänzung der Handzeichnungen alter Meister. Die Miniaturmalerei ist eine ganz beendete Kunst. Sie wurde mit dem geschriebenen Buch beseitigt. Für das neue Buch des 15. Jahrhunderts war natürlich eine Illustrationsart notwendig, die das Bild mit der Schrift im gleichen Druckverfahren herstellte. Das vermochte allein der Holzschnitt. Ihm, dem Volksmann, musste die aristokratische Buchmalerei erliegen, trotzdem sie in der Zeit des Kampfes, im 15. und 16. Jahrhundert, in ihrer höchsten Blüte stand, trotzdem die Unterliegende durch ein für den Sieger Unerreichbares vermöglich blieb: durch die strahlende Pracht ihrer Buntfarbigkeit. Ich verweile etwas bei der Farbe. In unserer Ausstellung wirken die Wände mit dichten Reihen von Miniaturen überraschend farbig. Die späteren, bei denen eine Vergleichung mit den gleichzeitigen Tafelbildern für die Bewertung notwendig ist, sind durchweg glänzender, heller und bunter gefärbt, als die Werke der grossen Kunst. Ich hörte wohl, dass nach diesen Miniaturen die richtige Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung der grossen Bilder gewonnen werden könnte. Der Schluss ist unrichtig. Sicher für die Wandmalerei, der nicht nur die Technik, sondern auch die gewollte Feierlichkeit die Auswahl auf sanfte und stille Farben beschränkte. Auch für die Tafelbilder, die, gerade wenn sie wohl erhalten sind, mit der oft harten Färbung der Miniaturen gleicher Zeit und gleicher Schule nicht zusammenklingen. Für die Buchmalerei im Stande ihrer besten Entwicklung war die lustige Buntheit Stil und Erfordernis. Die Buchmalerei beginnt im frühen Mittelalter mit Arbeiten namenloser Künstler, die nach Herkunft und Merkmalen mühsam genug in lokale Gruppen zusammengefasst werden. Künstlerischen Wert und gesteigertes Interesse gewinnt dieser Kunstzweig erst, als, nach Befreiung vom Zwang der klösterlichen Schreibstuben, Laienkünstler von fester Persönlichkeit auftreten. Das geschah zuerst in Frankreich während der gotischen Periode. Das Berliner Kabinet besitzt von dieser Gruppe ein berühmtes Stück, den sog. Trésor d' Origny, ein Leben der heiligen Benedicta aus der Abtei Origny, das, 1312—1314 hergestellt, dem Pariser Hofmaler Honoré nahe zu stehen scheint (Abbildung). Die Miniaturen der italienischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts lassen sich am häufigsten bestimmten Künstlern zuweisen. Bezeichnete Blätter sind freilich sehr selten. Die Berliner Sammlung besitzt ein einziges Blatt mit einer Künstlerinschrift, den dozierenden Professor im Auditorium von Laurentius de Voltolina, Anfang des 15. Jahrhunderts (Abbildung). Der Künstler, dem Namen nach Schweizer, der Kunst nach Italiener, ist sonst unbekannt und in keiner weiteren Arbeit nachweisbar. Die Werke der namhaften Miniatoren sind meist nur nach Urkunden, Rechnungen und gesicherten historischen Nachrichten zusammenzulegen. So war es möglich, acht sehr reizvolle Initialen aus einem Psalter dem Fra Evangelista da Reggio zuzuweisen, einem Buchmaler, der am Ende des 15. Jahrhunderts im Dienste des Hofes von Ferrara arbeitete (Abbildung, Initial C mit singenden Mönchen). Die Miniaturen der deutschen Schule bilden dem Umfang nach den kleinsten Teil der Ausstellung. Doch nur für sie war es möglich, den ganzen Gang der Buchmalerei beinahe ununterbrochen vom 11. bis zum 16. Jahrhundert zu zeigen. Die Reihe beginnt mit einem auf der Insel Reichenau entstandenen, wahrscheinlich für Kaiser Heinrich IV. hergestellten Evangelistar des 11. Jahrhunderts und schliesst mit Wappenmalereien, die um 1600 für Kaiser Mathias ausgeführt sind. Von den Zwischengliedern ist besonders erwähnenswert die sogenannte Toggenburgbibel, am Bodensee, Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden, mit besonders auffällig knallbunter Färbung der Illustrationen. In die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, aber schwer genauer zu lokalisieren, gehört ein Blatt aus einer deutschen Handschrift der vierundzwanzig Alten. Über dem sitzenden Alten eine farbig sehr reizvolle kleine Landschaft mit einem Wasserschloss (Abbildung). Die Handschrift, aus dem unser Blatt vor



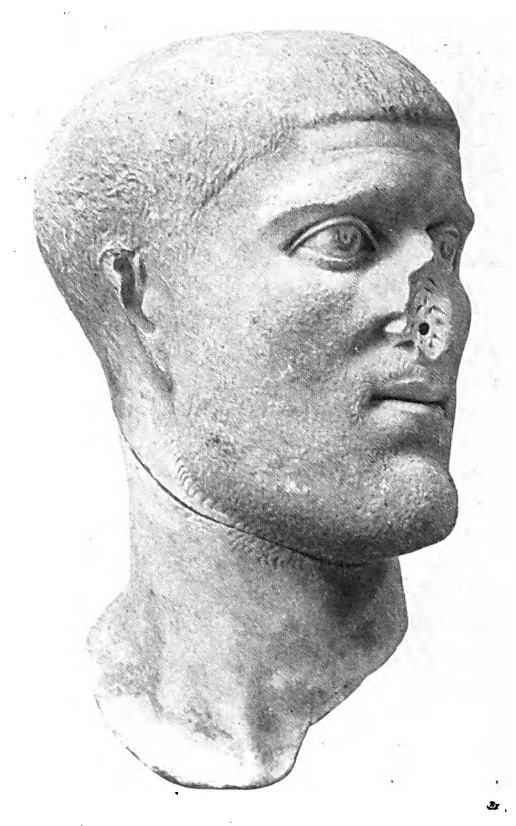


Zeiten herausgeschnitten wurde, befindet sich im Museo Correr in Venedig. Das Berliner Kabinet besitzt ausser dem Evangelistar Kaiser Heinrichs IV. mehrere Manuskripte, die durch die früheren Besitzer Ruhm gewonnen haben: das Gebetbuch der Maria von Burgund, der ersten Gemahlin Kaiser Maximilians I., vor 1482 (dem Todesjahr der Besitzerin) in den Niederlanden entstanden, ein frühes Beispiel des Stiles, in dem etwa 30 Jahr später das berühmte aber stark überschätzte Breviarium Grimani ausgeführt wurde. Ein Missale mit Miniaturen der Schule von Ferrara von 1520 aus den Besitz des Papstes Clemens VII.; dann, das gefeierste Stück der Sammlung, eine Bibel, in Neapel im 14. Jahrhundert geschrieben, einst Eigentum des Papstes Leo X. und von Raffael auf dem Bildnis des Papstes in dem kunsthistorischen Stilleben auf dem Tisch abgemalt.

✵

Berlin. — Der sechzigste Geburtstag Franz Skarbinas wurde in *Caspers Kunst-Salon* still gefeiert. Es wurde eine Sammlung kleinerer Bilder gezeigt, deren kultivierter Anspruchslosigkeit gegenüber man gerne daran zurückdachte, was Skarbina seit Jahrzehnten dem Berliner Kunstleben ist. Diese Bilder und mehr noch die Zeichnungen betonen vor allem die Menzeltradition; dann aber erkennt man deutlich auch das sozusagen kleinbürgerliche Boulevardtemperament des an der Pariser Kunst Ausgereiften. Diese beiden Momente geben der Kunst Skarbinas die Prägung. In seiner Bilderwelt ist eine weltbürgerlich erweiterte Lokalstimmung, ungefähr wie in Romanen von Spielhagen. Ohne eine Spur von Mystik und Unmittelbarkeit, mit gegenständlichkeitsfroher Vertrautheit, mit heiterer Zufriedenheit und einer gewissen geistreichen Familiarität. Skarbina ist als Maler ein wenig Philister und ein wenig Grandseigneur. Nichts fehlt ihm mehr als Kraft und kühne Bestimmtheit. Seine Kunst ist eine sehr vorsichtige Kunst. Eine phantasielose Kunst, auch im Sinne Liebermanns. Er gehört den Malern an, auf die allein man mit Recht das Wort Naturalisten anwenden darf. Eine Knausnatur, die sich von der Anekdote und von Atelierrezepten emanzipiert hat. Wie immer sicher und fest auf bescheidenem Niveau stehend, begegnet man ihm auch in dieser Ausstellung wieder. Und grüsst seine Kunst wie mit einem vertraulichen Nicken. Etwas obenhin vielleicht; aber doch mit echter Herzlichkeit. —

Bei *Paul Cassirer* interessierten, ausser schönen neuen Arbeiten Max Liebermanns, worüber hier schon früher berichtet worden ist, und ausser einigen lebendig empfundenen Bildern Leo von Brockhusens, ungleichwertige Zeichnungen des belgischen Bildhauers Minne. Im wesentlichen Gewand- und Bewegungsstudien, die mit altmeisterlichen Mitteln Modernes meinen und eine so Leonardeske Stilhaltung zeigen, dass man von belgischem Praeraffaelitismus sprechen könnte. Wobei die guten Zeichnungen Minnes dann aber ebenso hoch über ähnlichen von Burne Jones, Ricketts oder anderen Eng-



PORTRÄTKOPF DES MAXIMINUS
ERWERBUNG DES BERLINER MUSEUMS

ländern stehen, wie die Kunsttraditionen Belgiens denen Englands überlegen sind. —

Wir bilden eine Neuerwerbung des *Berliner Museums* ab, einen antiken Porträtkopf, der als ein Bildnis des Kaisers Maximinus angesprochen wird. Der Amtliche Bericht der Kgl. Kunstsammlungen sagt unter anderm über dieses bedeutende Werk das Folgende:

„Sicher hat bei der ursprünglichen Wirkung des Marmorkopfes die Farbe stark mitgesprochen. Haar und Bart in dieser Behandlungsart erfordern unbedingt die Bemalung, und überraschend weitgehend zeigt sich das Streben nach naturwahrer farbiger Darstellung in den sonst etwas hart gearbeiteten Augen: um die eingebohrte Pupille läuft in einigem Abstand ein oben offener Dreiviertelkreis von eingelegtem Blei; die hellbläuliche Färbung und der schimmernde Glanz der Iris sollten auf diese Art zum Ausdruck gebracht werden. Das Verfahren ist roh und schematisch, aber die Wirkung zur Belebung des Ausdrucks und Steigerung der Naturwahrheit ist gross, weit besser, als die Abbildung erkennen lässt." —

Zwei wichtige Ausstellungen ostasiatischer Kunst finden zurzeit in Berlin statt. Die eine im *Museum für Völkerkunde,* die andere im *Kunstgewerbe-Museum.* Von ihnen wird im nächsten Heft noch zu sprechen sein. K. S.

Bei *Keller und Reiner* fand eine kleine, aber gehaltvolle Ausstellung von Arbeiten des Bildhauers Peterich statt. Den Mittelpunkt bildete eine weibliche Marmorfigur, die für einen öffentlichen Platz in Charlottenburg bestimmt ist. Daneben sah man eine „Medea", einen „Knaben mit Reh", Bronzen, Brunnenfiguren und Porträts. In Peterichs Arbeiten ist Stilgefühl. Sie fordern die architektonische Umgebung und ragen selbst in die Architektur hinein. ..x

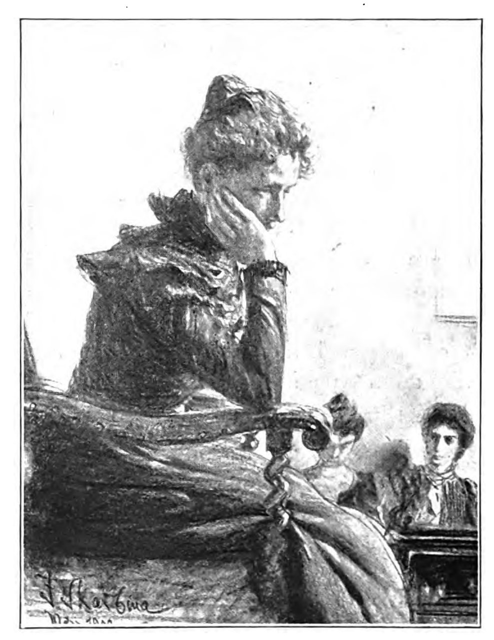
Philipp Laszlo ist wieder im Land. Die sehr anständige Leistung der Uhdeausstellung hat das breite *Schultesche* Publikum begreiflicherweise nicht so recht in Bewegung setzen können. Der Laszlo aber ist eine Zugkraft. Die „grossen Gegenstände" dieses technisch gerissenen, doch ohne jede Künstlerseele geborenen Mannes zieht die Berliner Gesellschaft massenhaft ins Haus. Er ist heut der Porträtlieferant, für den der Mensch erst beim Baron anfängt. Wir gedenken der Zeit, da — rechts von Otto Krummhaar und links von Ferraris flankiert — der dreiste Ungar über unsere Landesgrenzen hereinschwärmte — und stark in der Modelljagd war. Damals freilich war er nur erst in Wien und München gewesen und hatte in seinem Musterkoffer bloss Angeli, Lenbach, Stuck, Fritz August Kaulbach und für die Sonntage etwas Leibl. Dann reist Laszlo nach Paris, um dort zu sehen, was der Markt bringt: er nahm ein bischen de la Gandara, ein bischen Aman-Jean, ein bischen Boldini mit; weil Laszlo aber gar nicht stolz ist, macht er sich im Vorübergehen auch an Maler zweiten Ranges, wie Blanche und Guirand de Scevola. England, die letzte Etappe, ist die Krönung dieses unbeirrbaren Eklektizismus, und da ist von Romney bis zu „Royal Academy" und den „Boys of Glasgow" das Beste gerade gut genug. Nun ist die Fabrik mit allen Errungenschaften der Neuzeit ausgestattet und mit den tüchtigsten Maschinen eingerichtet. Wie sie funktioniert, wie leistungsfähig ihr Betrieb ist, das kann man bei Schulte schaudernd sehen und erleben. J. E.



A. FELBER, RADIERUNG — AUSGEST. IN DER MODERNEN KUNSTHANDLUNG, MÜNCHEN

Jena. — Auf dem Carl Zeiss-Platz soll ein Denkmal Ernst Abbés errichtet werden, in der Form eines architektonischen Rundbaues von Henry van de Velde. Dieser Architektur sollen die Meunierschen Reliefs vom „Denkmal der Arbeit" eingefügt werden. Klinger wird sodann die Porträtherme Abbés schaffen.

München. — In der *Modernen Kunsthandlung* sah man graphische Arbeiten von Willi Geiger, Karl Arnold und Karl Felber-Dachau. Geiger gab einen Gesamtüberblick über sein Schaffen, das im einzelnen oft verstimmend, im ganzen doch von starker und nachhaltiger Wirkung ist. Arnolds Zeichnungen zeigen guten Simplizissimusdurchschnitt, nicht mehr. Felbers malerische Radierungen sind äusserst gehaltvoll und technisch bewunderungswert. Mit feiner, raffinierter Fleckenverteilung gibt er — nach der dekorativen Seite hin diskret vorgehend — stark empfundene Landschaften aus der Dachauer Gegend. W.

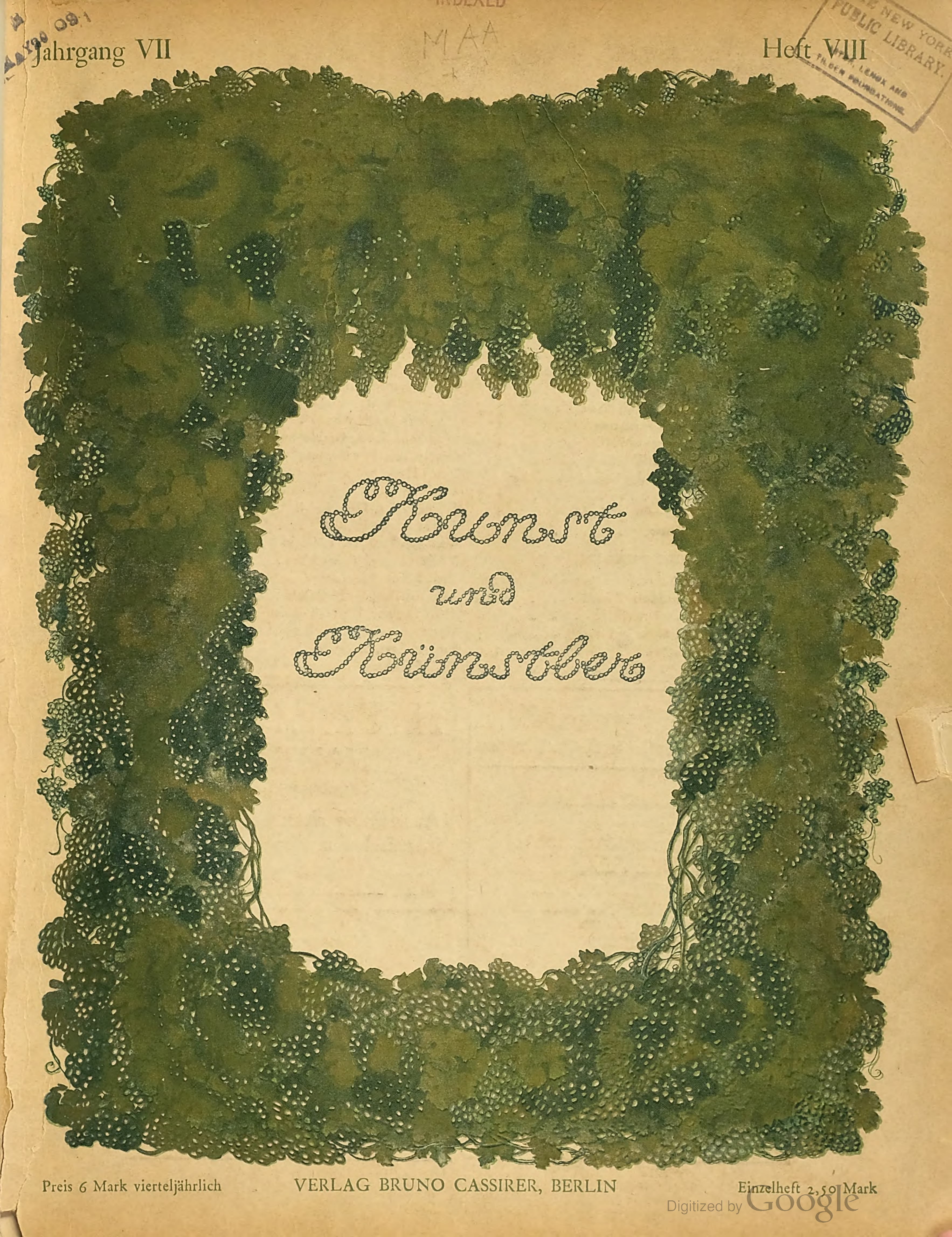

FRANZ SKARBINA, ZEICHNUNG
AUSGEST. IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

Paris. — Einige französische Dichter und Schriftsteller haben in der *Galerie Boissy d'Anglas* in Paris unter dem Titel „Poil et Plume" eine Ausstellung von Bildern, Zeichnungen und Skulpturen zusammengestellt, die Dichter und Schauspieler in ihren Mussestunden geschaffen haben. Die kleine Ausstellung ist in zwei Gruppen geteilt. Die Abteilung Louvre umfasst Arbeiten verstorbener Schriftsteller; unter dem Sammelnamen Luxembourg haben sich die Zeitgenössischen zusammengefunden. Wie die meisten Pariser Veranstaltungen dieser Art lässt auch diese Ausstellung erschöpfende Gründlichkeit vermissen. Von Victor Hugo giebt es zahlreiche Handzeichnungen, deren künstlerische Qualitäten Achtung gebieten; besonders wertvoll sind seine in heftigen Kontrasten gehaltenen, sehr farbig wirkenden Schwarz-Weiss-Zeichnungen (Feder, Bleistift und Tusche) irischer Schlösser. Die Aufzeichnung dieser Zeichnungen lässt den romantischen Geist des Dichters erkennen. Auch Charles Baudelaire war ein sehr begabter Zeichner, der persönliche Auffassung hatte und sie in starken, hastigen Linien überzeugend auszudrücken verstand. Obwohl es zahlreiche Zeichnungen von ihm gibt, ist Baudelaire nur mit einer einzigen vertreten. Paul Verlaine hat das durchgeistigte Porträt Rimbauds gezeichnet, und — wie konnte er anders! — Szenen aus dem Hospital, vor denen man sich der Rührung nicht enthalten kann. Arthur Rimbauds Zeichnungen, Théophile Gautiers Bildnisse und Waldeck-Rousseaus Aquarelle aus Venedig haben nur Kuriositätswert; Clovis Hugues Landschaften zeigen immerhin ein achtungswertes Können. Unter den Modernen steht Léon Dierse hoch; er erinnert an Chintreuil in seinen Landschaften. Die Übrigen sind mehr oder minder unpersönlich. Immerhin mag es interessieren, dass Jules Bois, Gyp, Ernest la Jeunesse, Jean Moréas, Camille Mauclair, Jan Rameau, Mounet-Sully sich in ihren Mussestunden mit den bildenden Künsten beschäftigen; George de Feure, Tristan Klingsor und André Ibels sind ja auch regelmässig auf den Ausstellungen zu finden. —

Erfolge deutscher Kunst in Paris: Der *Herbstsalon* hat um eine Kollektivausstellung von Werken unseres deutschen Meisters Hans von Marées gebeten, die in diesem Jahre stattfinden soll. Die Verhandlungen zur Verwirklichung dieses Planes sind bereits eingeleitet. — Der in Paris lebende deutsche Maler Hermann Lissmann ist von der *Galerie Blotin* eingeladen worden zu einer Sonderausstellung seiner Werke, für deren Katalog Louis Vauxelles eine Einleitung schreiben wird. Gr.


FRANZ SKARBINA, DROSCHKE — AUSGEST. IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

SIEBENTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. MÄRZ. AUSGABE AM 3. APRIL NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.


Jahrgang VII
Heft VIII
Kunst und Künstler
Preis 6 Mark vierteljährlich
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN
Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

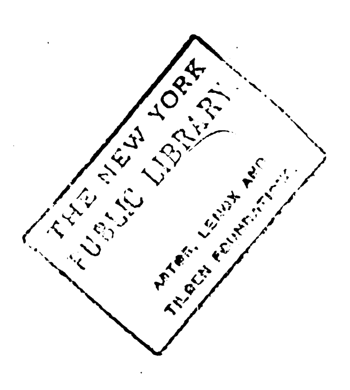
MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

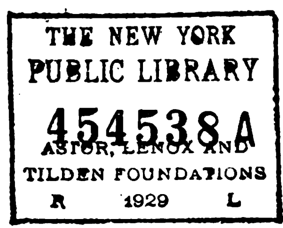
GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VIII


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY



JOH. GOTTFRIED SCHADOW, SCHWEBENDE MUSE





ZU ALFRED MESSELS GEDÄCHTNIS

VON

AUGUST ENDELL



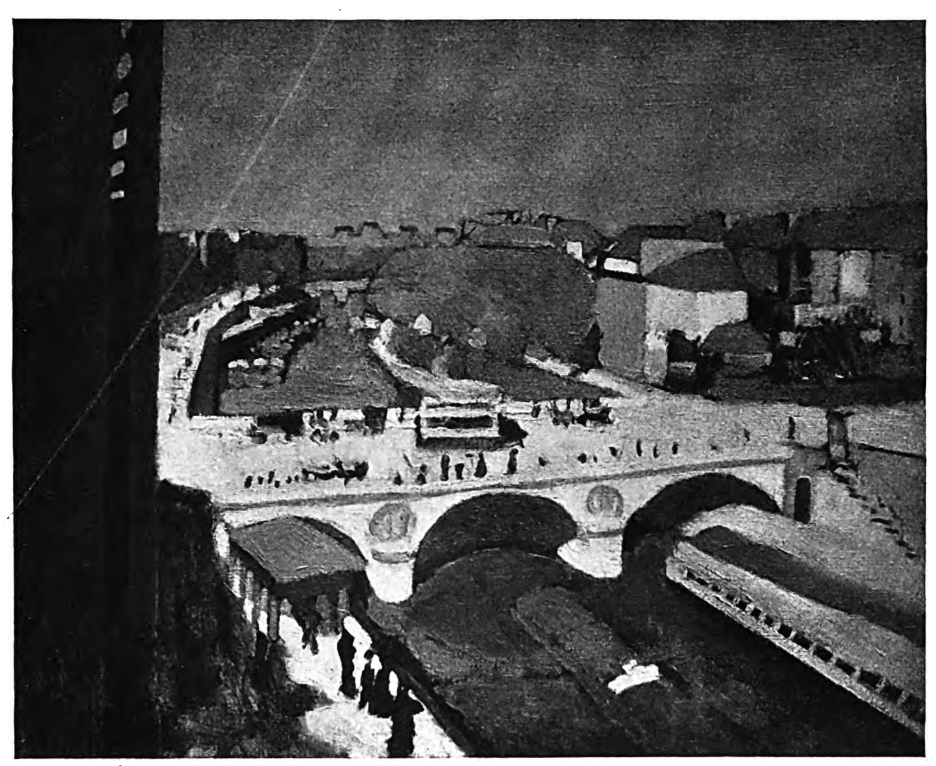
Nur die Danksagung Eines, der viel von ihm gelernt, der von seinen Werken tiefe Eindrücke, tausendfältige Belehrung und fruchtbare Anregung empfangen. Zu einer „Würdigung", zu vorsichtigem Abwägen der Leistung ist noch nicht die Zeit. Und wenn jetzt kleine Leute eilen, das Werk des Verstorbenen mit klugen Worten vorsichtig herabzusetzen, so wird es doppelt Pflicht, den lebendigen Eindruck festzuhalten, den die Jüngeren vor seinen Bauten erlebten.

Was ich von der Architektur erhoffe, geht weit hinaus über Das, was Messel ersehnte und schuf. Ich glaube an eine Architektur, frei von allem Eklektizismus, frei von jeder Anlehnung; an eine Architektur, deren Formen vom Kleinsten bis zum Grössten frei aus unseren Bedürfnissen, aus unserem Empfinden geboren sind. Und doch stehe ich nicht an, Messel für den grössten Architekten zu erklären, den wir in unserer Zeit kennen. Er ist auch ein Moderner gewesen und hat im Wertheim-Bau eine Bahn betreten, deren Ende und Ergebnisse nicht abzusehen sind. Aber seine einzige Bedeutung liegt doch nicht darin. Seine Hauptarbeit lag auf einem anderen Gebiet, wo er wahrhaft erlösend wirkte. Er ist der Vollender des Eklektizismus. Er ist der erste in Deutschland, der alte Formen nicht als Phrasen, als Füllsel, als Rezepte verwandt, sondern ihnen Leben zu geben gewusst hat, wie sie es in alten Zeiten besessen haben. Und das bedeutete für unser Architektursuchen etwas Ungeheures.

Wer die Bauten der siebziger und achtziger Jahre mit erlebt hat, den packte eine dumpfe Verzweiflung. Eine ungeheure Bautätigkeit, grosse verlockende Aufgaben — und ein trostloses Ergebnis. Man sah viele gescheidte, geschmackvolle, kenntnisreiche Männer sich abmühen im Sinne der Alten zu schaffen, man zeichnete, mass und photographierte alte Bauten, und doch blieb tot, was neu entstand. Das Leben der alten Formen zerrann den Bauleuten unter den Händen. Es war direkt unbegreiflich, dass im neunzehnten Jahrhundert nicht erreichbar sein sollte, was im achtzehnten kleine Handwerker in den entlegensten Orten gekonnt hatten: lebendige, klingende Formen zu bilden. Wohl gelang es hier und da den Eindruck des Alten vorzutäuschen, wenn man genau kopierte, aber wo moderne Maasse in Frage kamen, brachte man es nicht einmal so weit. Weder Wallot, noch Schmitz, noch Schäfer konnten es. Auch die Münchener konnten es nicht; wo sie nicht direkt kopierten und durch künstliche Patina die Blössen deckten, wurde ihre Ohnmacht offenbar. Auch Messel konnte es anfangs nicht. Allmählich aber kam in seinen Bauten immer deutlicher eine bis dahin nicht gesehene Lebendigkeit der Formen zum Vorschein. Seine Profile klangen, sein Relief hatte einen eindringlichen Sinn, seine Massen sprachen. Es war gar nichts Unerhörtes in diesen Bauten, keine selbständige Form; aber die erborgten Formen waren nicht mehr stumm. Sie waren so fein und genau gebildet, so sorgfältig vom Gefühl abgewogen, dass sie eben nicht mehr Phrase, sondern Klang geworden waren.

„Liebevolle Kleinarbeit", lächeln die Weisen, „nichts von tieferer Bedeutung, Detail!" Die alte törichte Phrase von der grosszügigen Phantasie, der das Ganze wichtiger ist, als das Stück. Als ob in der Architektur Detail und Ganzes sich verhielten wie Unwesentliches und Wesentliches, als ob nicht jede Gesamtform erst Bedeutung und Maassstab bekäme durch das Detail. Durch sich allein ist keine Form bestimmt, erst der Kontrast der Glieder gibt ihr ein eigentümliches Leben. Eine Wand hat einen ganz anderen Charakter, wenn das abschliessende Gesims hell als wenn es schattend ist. Die kleinen Glieder geben den Massen das Maass. Dieselbe Wand, die gegen ein grobes, schweres Band dürftig aussieht, wird gross und stattlich, wenn ein schmales, fein modelliertes Glied sie begrenzt. Alle Baukunst besteht letzten Endes im Abwägen und Beherrschen solcher Kontraste. Baukunst ist Proportionierkunst, ist Maasskunst. Und nur das fein empfindliche, durch lange Erfahrung geübte Abfühlen der Proportionen macht in Wahrheit den Architekten. Wir empfinden in einem schönen Gesicht minimale, kaum messbare Änderungen als hässlich, als schönheitvernichtend, und so empfinden wir auch an einem Bauwerk winzige Proportionsverschiebungen als über den Eindruck entscheidend. Empfindung ist alles in der Kunst und gilt für Alles, für Grosses und Kleines. Wer im kleinen nicht proportionieren kann, kann es im grossen erst recht nicht.

Messel war der erste, der diese Zusammenhänge empfand, der die zentrale Wichtigkeit der Proportion begriff und dem es gelang, den Alten dieses Geheimnis abzulernen. Die Eklektiker vor ihm hatten geglaubt, dass es genüge, die einzelnen Stücke von den Alten zu übernehmen, dass die Formung des Zusammenhangs keine Schwierigkeit machen könne, dass ein beliebiges Grösser oder Kleiner nichts ausmache; und gerade daran waren sie gescheitert. Die willkürliche, verständnislose Proportionierung brachte sie um jeden Erfolg. Es giebt kaum etwas trauriger Machendes als die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, wenn man von Gelnhausen, Limburg, Köln dorthin kommt, und die wohlbekannten Kapitäle so wunderlich verzerrt, geschminkt, ihres Sinnes beraubt wiedersieht. Messels Arbeiten kann man sehen, auch wenn man von alten Meisterwerken kommt. Seine Proportionen sind empfunden und darum stimmen sie auch dort, wo er kein altes Vorbild hatte, wo die neue Zeit ihm nie erprobte Grössenverhältnisse aufzwang. Damit hat er den Bann gebrochen, der so lange über unserm Architekturschaffen lag. Er ist uns Befreier und Erlöser geworden. Die Hoffnung auf eine eigene lebendige Architektur ist wiedergekehrt. Das danken wir Alfred Messel.



HENRI-MATISSE, DIE SEINE IN PARIS

NOTIZEN EINES MALERS

VON

HENRI-MATISSE

Wendet sich ein Maler an das Publikum nicht um ihm seine Werke vorzuführen, sondern um einige seiner Gedanken über die Kunst des Malens auszusprechen, so setzt er sich mehrfacher Gefahr aus. —

Zunächst weiss ich, dass viele Leute die Malerei gern als von der Literatur abhängig betrachten. Sie verlangen daher von der Malerei nicht nur allgemeine Ideen, wie sie den Ausdrucksmitteln dieser Kunst entsprechen, sondern spezifisch literarische Ideen. Ich fürchte daher, dass man mit einigem Erstaunen sieht, wie ein Maler es wagt, das Gebiet des Schriftstellers zu betreten. In der That bin ich mir auch bewusst, dass die beste Demonstration, die er von seinem Arbeitsverfahren geben kann, die ist, die sich aus seinen Gemälden ergiebt.

Dennoch: Künstler wie Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guérin, Bernard haben einiges ge-

Wenn der Leser erstaunt, warum wir den Ausführungen von Matisse auch Bilder von Manet, Monet, Sisley und Cézanne hinzugefügt haben, so wird er es kaum noch thun, nachdem er gelesen hat. Er wird finden, dass die klugen Theorien des Parisers von heute ohne die glorreichen Schöpfungen französischer Malerei, die von jenen älteren Künstlern stammen, nicht hätten formuliert werden können. Wir hören hier mit hohem Vergnügen einem gross wollenden Epigonen zu, der zu denken versucht was Jene fühlten, der die Raummathematik der Kunst, die die Impressionisten in der Empfindung hatten, sich und Anderen beweisen und als Stilidee verkünden will und der sich in diesem Bemühen dem „Laokoon" Lessings wieder auf modernen Umwegen nähert. Da Matisse in gewisser Weise die junge französische Schule gut repräsentiert, haben seine Theorien programmatische Bedeutung. Sie beweisen, wie ernst es auch diesem neuen Künstlergeschlecht ist, wie überall derselbe Wille zum Stil hervortritt; beweisen aber auch, dass ein gewisses Stocken der eigentlich produktiven Kraft eingetreten ist. Ein Künstler aus der Generation um 1870 hätte nie gesagt, er wünsche seine Kunst sei „ein Beruhigungsmittel, ähnlich wie ein guter Lehnstuhl". In diesem paradoxen Ausspruch verrät sich, wie in vielen anderen Sätzen, die dekorativ architektonische Tendenz dieser neuen Kunst, ja ihr Zug zum Kunstgewerblichen. D. Red.



HENRI-MATISSE, VOR DEM FRÜHSTÜCK

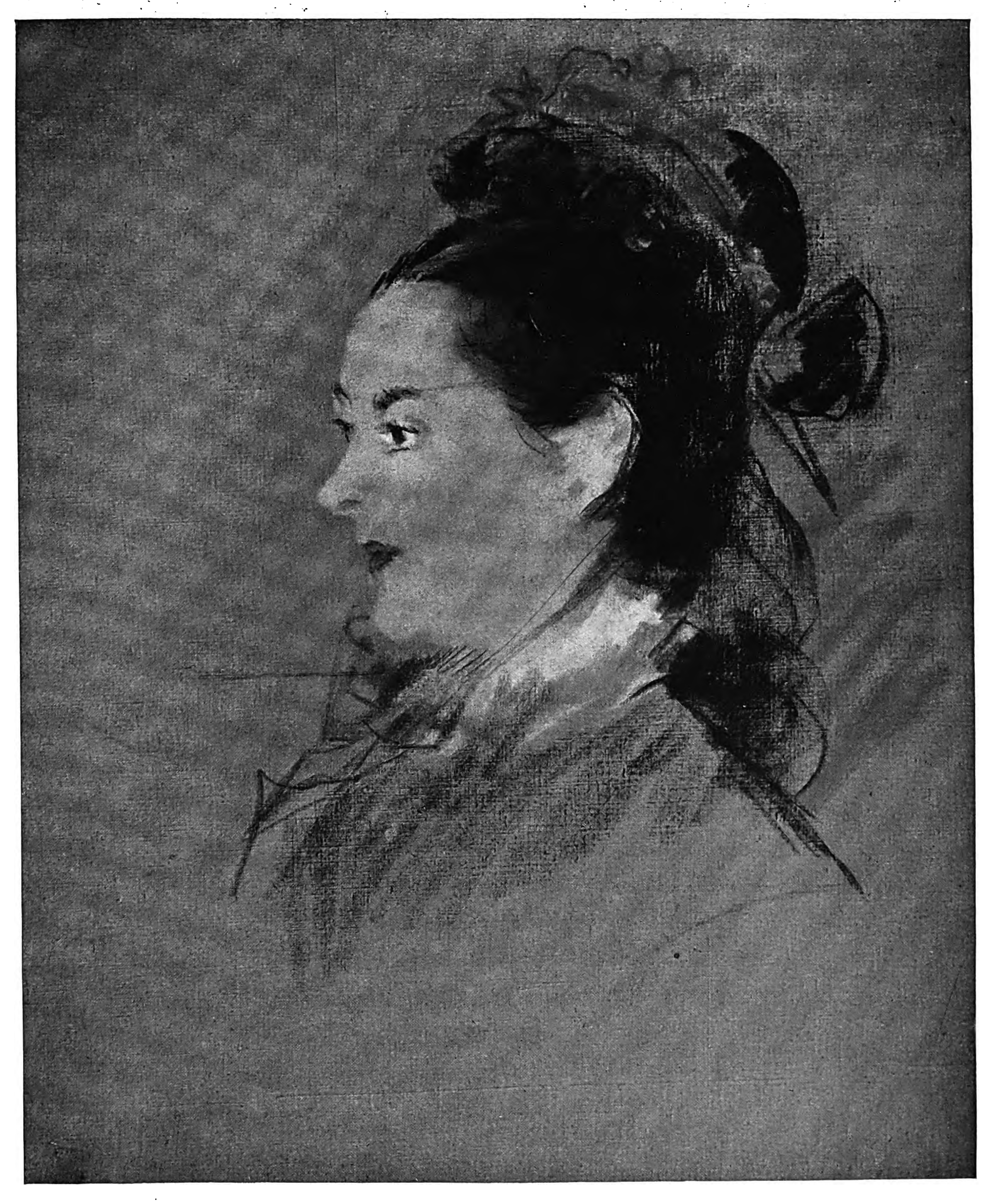
schrieben und die Revuen haben es aufgenommen. Was mich betrifft, so will ich versuchen, einfach meine Gefühle und Wünsche als Maler hier darzulegen, ohne mich um literarische Bedenken zu kümmern.

Aber eine andre Gefahr, die ich jetzt vor mir sehe, ist, mir selber scheinbar zu widersprechen. Ich fühle sehr stark das Band, das meine neuesten und meine früheren Bilder verknüpft. Jedoch ich habe nicht mehr genau dieselben Ansichten, die ich ehemals hatte. Oder richtiger: der letzte Grund meiner Gedanken hat sich nicht verändert, aber meine Ansichten haben sich entwickelt und meine Ausdrucksmittel sind ihnen gefolgt. Ich verwerfe keines meiner Bilder, und doch giebt es nicht eines, das ich nicht anders machen würde, wenn ich es noch einmal zu malen hätte. Ich strebe immer zum selben Ziel, aber ich überlege mir den Weg anders, um dahin zu gelangen.

Und endlich: wenn ich den Namen eines oder des anderen Künstlers zu erwähnen habe, so wird es zweifellos sein, um an seiner Art und Weise Das hervorzuheben, was zu meiner im Gegensatz steht, und man wird daraus schliessen, dass ich wenig von seinen Werken halte. So riskiere ich, dass man mich für ungerecht hält, Malern gegenüber, deren Bestrebungen ich vielleicht gerade am besten verstehe, oder deren gelungene Erfüllungen ich gerade am meisten geniesse, deren Beispiel ich heranziehe, nicht um mir irgendeine Überlegenheit über sie anzumassen, sondern um durch den Hinweis auf ihr Schaffen klarer zu bezeichnen, was ich meinerseits erstrebe.

✲

Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck. Bisweilen hat man mir gewisse Kenntnisse zugestanden, erklärte aber doch zugleich, dass mein malerischer Ehrgeiz beschränkt wäre und nicht über die Befriedigung durch eine rein anschauliche Ordnung hinausgehe, die der Anblick eines Bildes verschaffen kann. Aber die Idee eines Malers darf nicht losgelöst von seinen Ausdrucks-



EDOUARD MANET, DAMENBILDNIS, PASTELL

ALFRED SISLEY, WINTERLANDSCHAFT



mitteln betrachtet werden, denn sie taugt nur soweit sie von Mitteln gestützt wird, die um so vollständiger sein müssen (und unter vollständig verstehe ich nicht kompliziert), je tiefer sein Gedanke ist. Ich kann einen Unterschied zwischen dem Gefühl, das ich vom Leben habe und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl malerisch übersetze, nicht machen.

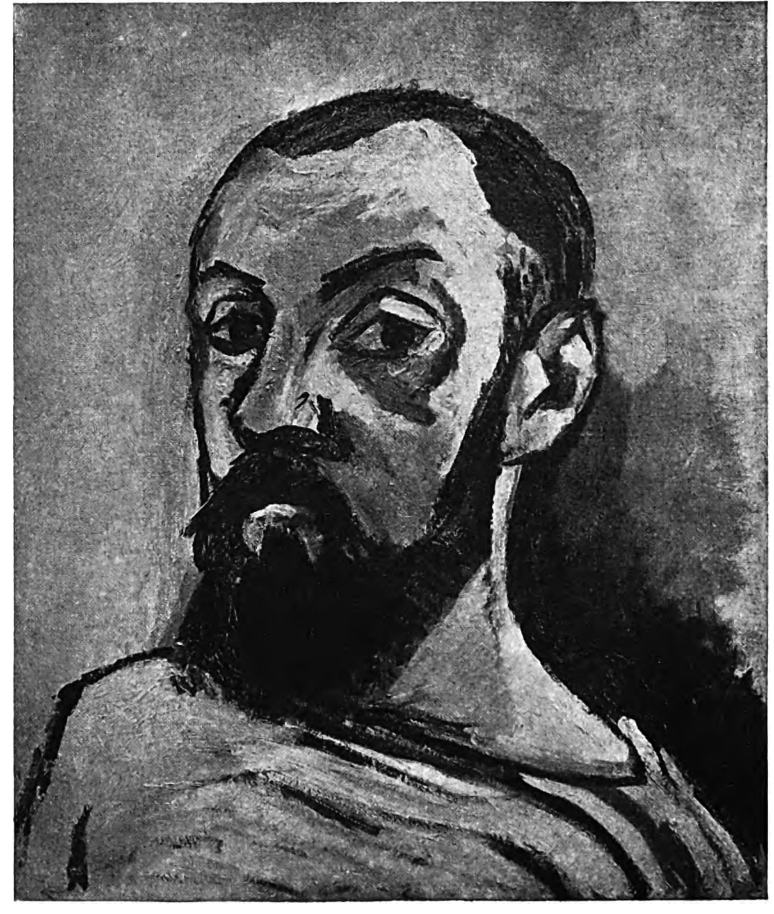
Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder sich durch eine heftige Bewegung kundgiebt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: dies alles hat seinen Teil daran. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. In einem Bilde muss jeder Teil sichtbar sein und die Rolle spielen die ihm zukommt, sie sei hauptsächlich oder nebensächlich. Alles was keinen Nutzen für das Gemälde hat, ist eben dadurch schädlich. Ein Werk umschliesst eine Gesamtharmonie: jedes überflüssige Detail würde im Geiste des Beschauers den Platz einnehmen, den ein andres, ein wesentliches Detail einnehmen sollte.

Die Komposition, die auf Ausdruck hinzielen soll, modifiziert sich je nach der Fläche, die zu füllen ist. Wenn ich ein Blatt Papier von bestimmter Grösse nehme, so werde ich eine Zeichnung entwerfen, die in notwendiger Beziehung zu seinem Format steht. Ich kann nicht dieselbe Zeichnung auf einem anderen Blatte wiederholen, dessen Proportionen anders sind, das etwa rechteckig statt quadratisch ist. Aber ich werde mich auch nicht nur begnügen, sie zu vergrössern, wenn ich sie auf ein Blatt von ähnlicher Form, aber zehnfacher Grösse übertrage. Die Zeichnung muss eine Ausbreitungskraft haben, die die Dinge ihrer Umgebung belebt. Der Künstler, der eine Komposition von einer Fläche auf eine grössere Fläche übertragen will, muss sie neu konzipieren, um ihre Ausdruckskraft zu wahren, muss sie in ihrer Erscheinung ändern und darf sie nicht einfach schematisch übertragen.

✲

Man kann durch die Farben reizvolle Wirkungen erhalten, indem man sich auf ihre Verwandtschaft oder ihre Kontraste stützt. Oft, wenn ich an die Arbeit gehe, halte ich in einer ersten Sitzung die frischen und oberflächlichen Empfindungen fest. Vor einigen Jahren genügte mir bisweilen dieses Resultat. Wenn ich mich heute damit begnügen wollte, wo ich weiter zu sehen glaube, so würde etwas Vages in meinen Bildern bleiben; ich hätte die flüchtigen Empfindungen eines Augenblicks registriert, die mich nicht völlig bestimmen könnten und die ich am nächsten Tage kaum anerkennen würde.

Ich möchte jenen Zustand der Kondensierung von Empfindungen erreichen, der das Bild ausmacht. Ich könnte mich mit einem Werk vom ersten Wurf begnügen, aber es würde mich nachher unbefriedigt lassen und ich ziehe vor, es nachzubessern, um es nachher als eine Darstellung meines Geistes anerkennen zu können. Zu einer früheren Zeit liess ich meine Bilder nicht an der Wand, weil sie mich an



HENRI-MATISSE, STUDIE

Augenblicke der Überreizung erinnerten und ich sie, wenn ich ruhig war, nicht gern wiedersah. Jetzt versuche ich Ruhe hineinzulegen und nehme sie immer wieder vor, solange ich noch nicht am Ziele bin.

Ich habe einen weiblichen Körper zu malen. Zunächst gebe ich ihm Anmut, einen Reiz, und es gilt nun, ihm irgend etwas mehr zu geben. Ich werde also die Bedeutung dieses Körpers steigern, verdichten, indem ich seinen wichtigsten Linien nachgehe. Der Reiz wird auf den ersten Blick weniger augenscheinlich sein, aber er muss sich auf die Dauer aus dem neuen Bilde entwickeln, das ich nun erhalten habe und das eine weitere, eine mehr menschliche Bedeutung haben wird. Der Reiz dieses Bildes wird weniger in die Augen springen, da er nun nicht seine ganze Charakteristik ausmacht, aber er existiert nichtsdestoweniger; er ist nämlich enthalten in der allgemeinen Konzeption meiner Figur.

❀

Reiz, Leichtigkeit, Frische: das sind alles flüchtige Empfindungen. Ich habe eine Leinwand mit frischen Farbentönen; ich nehme sie aufs neue vor. Der Ton wird zweifellos schwerer werden. Dem Ton, den ich hatte, wird ein anderer folgen, der, da er mehr Dichtigkeit hat, den ersten vorteilhaft ersetzen wird, obwohl er für das Auge weniger einschmeichelnd ist.

Die impressionistischen Maler, besonders Monet und Sisley haben feine Empfindungen, die wenig voneinander abweichen: daraus ergiebt sich, dass ihre Bilder einander alle gleich sehen. Das Wort Impressionismus passt vollständig für ihre Manier, denn sie geben flüchtige Eindrücke wieder. Es kann aber nicht aufrecht erhalten werden, um bestimmte neuere Maler zu bezeichnen, die den ersten Eindruck vermeiden und ihn fast als trügerisch betrachten. Eine rasche Übersetzung der Landschaft giebt von ihr nur einen Moment ihrer Dauer. Ich ziehe vor, mich, indem ich ihren Charakter betone, der Gefahr auszusetzen, den Reiz zu verlieren und dafür mehr Stabilität zu erhalten.

Hinter dieser Folge von Momenten, die die flüchtige Existenz von Wesen und Dingen bildet und ihnen wechselnde Erscheinungsformen verleiht, kann man einen wahreren, wesentlicheren Charakter aufsuchen, an den der Künstler sich halten wird, um eine dauerhaftere Interpretation der Wirklichkeit zu geben. Wenn wir im Louvre die Säle der Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts betreten und zum Beispiel einen Puget betrachten, so konstatieren wir, dass der Ausdruck forciert ist und sich bis zur Beunruhigung steigert. Anders ist es, wenn wir in den Luxembourg gehen: die Stellung, in der die Bildhauer das Modell nehmen, ist immer so, dass sie die grösste Entwickelung der Glieder, die stärkste Anspannung der Muskeln enthält. Aber der so aufgefassten Bewegung entspricht nichts in der Natur. Wenn wir diese mit Hilfe der Momentphotographie überraschen, so erinnert uns das Bild, das sich daraus ergiebt, an nichts, was wir gesehen haben. Die Bewegung, die in der Aktion gefasst wird, hat nur Sinn für uns, wenn wir nicht die gegenwärtige Empfindung von der vorhergegangenen und der folgenden isolieren.

Es giebt zwei Arten, die Dinge auszudrücken: die eine ist, sie brutal zu zeigen, die andre, sie mit Kunst hervorzurufen. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Bewegung entfernt, gelangt man zu mehr Schönheit und Grösse. Betrachten wir eine ägyptische Statue: sie erscheint uns steif; wir fühlen jedoch in ihr das Abbild eines Körpers, der mit Bewegung begabt ist und trotz der Steifheit belebt ist. Auch die griechischen Antiken sind ruhig. Ein Mann, der einen Diskus wirft, ist in dem Moment festgehalten, wo er sich in sich zusammenkauert, oder wenn er in der gewaltsamsten und prekärsten Stellung ist, die seine Bewegung mit sich bringt, so wird der Bildhauer sie wenigstens in eine Verkürzung zusammenfassen, die das Gleichgewicht wieder herstellt und die Idee der Dauer erweckt. Die Bewegung ist durch sich selbst etwas Unbeständiges und eignet sich nicht für etwas Dauerndes, wie eine Statue; es sei denn, dass der Künstler sich der ganzen Aktion bewusst geworden ist, von der er nur einen Moment darstellt.

❀

Es ist notwendig, dass ich den Charakter des Gegenstandes oder des Körpers, den ich malen will, genau bestimme. Um dazu zu gelangen, studiere ich meine Ausdrucksmittel sehr gründlich. Wenn ich ein weisses Blatt mit einem schwarzen Punkt markiere, so bleibt dieser Punkt sichtbar, so weit ich auch das Blatt halten mag; es ist eine deutliche Schrift. Aber neben diesen Punkt setze ich einen zweiten, dann einen dritten, und schon tritt eine Verwirrung ein. Damit er seinen Wirkungswert, seine Valeur behält, ist es notwendig, dass ich ihn grösser mache, in dem Masse, als ich andere Zeichen auf dem Papier hinzufüge.

Wenn ich auf einer weissen Leinwand Empfindungen von blau, grün, rot verstreue, so verliert, in dem Masse als ich Pinselstriche hinzusetze, jeder von denen, die ich zuvor hingesetzt habe an Bedeutung. Ich habe ein Interieur zu malen, ich habe einen Schrank vor mir; er giebt mir eine sehr lebhafte Rotempfindung, und ich setze ein Rot hin, das mich befriedigt. Es stellt sich eine Beziehung her zwischen diesem Rot und dem Weiss der Leinwand. Ich mag nun noch daneben ein Grün setzen, oder den Fussboden durch ein Gelb wiedergeben — und es werden wieder zwischen dem Grün oder Gelb und dem Weiss der Leinwand Beziehungen herrschen, die mich befriedigen. Aber diese verschiedenen Farbtöne vermindern gegenseitig ihre Wirkung. Es ist also notwendig, dass diese verschiedenen Zeichen, die ich brauche, in solcher Weise sich das Gleichgewicht halten, dass sie einander nicht zerstören. Um dies zu erreichen, muss ich Ordnung in meine Ideen bringen: die Beziehung zwischen den Tönen wird sich in der Weise herstellen, dass sie die Töne unterstützt, statt sie zu unterdrücken. Eine neue Farbenkombination wird der ersten folgen und die Gesamtheit meiner Vorstellungen wiedergeben. Ich bin genötigt umzusetzen, und aus diesem Grunde meint man, dass mein Bild vollständig verändert ist, wenn nach einer Reihe von Veränderungen das Rot darin als Dominante das Grün ersetzt hat. Es ist mir nicht möglich, die Natur sklavisch abzubilden; ich bin gezwungen, sie zu interpretieren und dem Geist des Bildes unterzuordnen. Wenn alle meine Beziehungen der Farbentöne gefunden sind, so muss sich daraus ein lebendiger Akkord von Farben ergeben, eine Harmonie analog der einer musikalischen Komposition.

Für mich liegt alles in der Konzeption. Es ist also notwendig, von Anbeginn an ein klares Bild des Ganzen zu haben. Ich könnte einen sehr grossen Bildhauer nennen, der uns wunderbare Stücke giebt: aber für ihn ist eine Komposition nur eine Gruppierung von einzelnen Stücken und es ergiebt sich daraus eine Verwirrung im Ausdruck. Man betrachte im Gegensatz dazu ein Bild von Cézanne: alles ist dort so gut kombiniert, dass man auf jede beliebige Entfernung und gleichviel, welches die Anzahl der dargestellten Personen ist, die Körper klar unterscheidet und versteht, zu welchem von ihnen dies oder jenes Glied gehört. Wenn in dem Bilde viel Ordnung, viel Klarheit herrscht, so ist es, weil von Anbeginn an diese Ordnung und Klarheit im Geiste des Malers war oder weil der Maler sich doch ihrer Notwendigkeit bewusst war. Ob die Glieder sich auch überschneiden, oder vermischen: jedes bleibt trotzdem für den Beschauer zum selben Körper gehörig und hat teil an der Idee dieses Körpers; alle Verwirrung ist geschwunden.



HENRI-MATISSE, DAMENBILDNIS

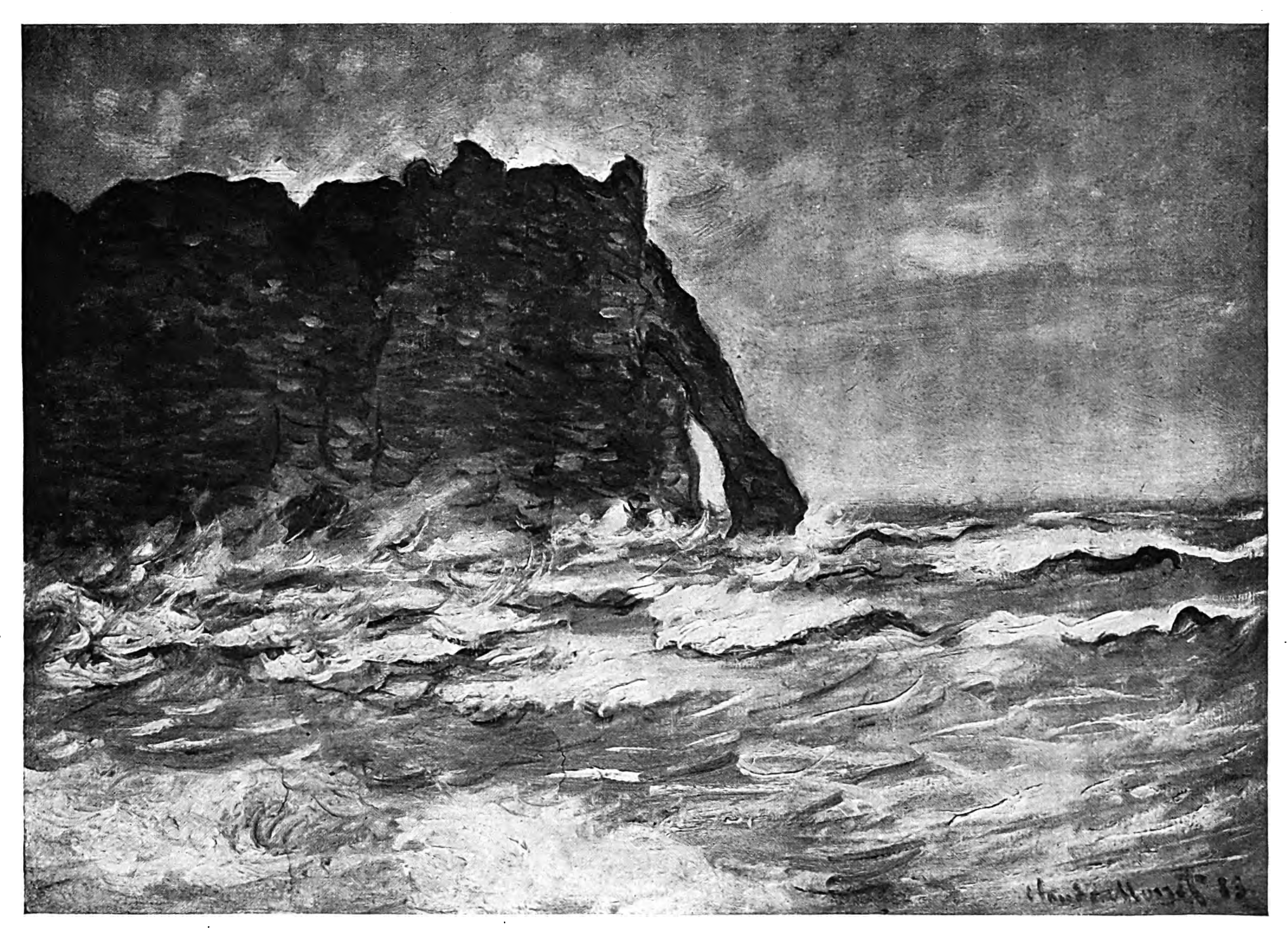


PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

Die vornehmste Tendenz der Farbe muss sein, soviel als möglich dem Ausdruck zu dienen. Ich gebe die Farbtöne ohne Voreingenommenheit. Wenn mich am Anfang und vielleicht ohne dass ich mir dessen bewusst wurde, ein Ton gereizt oder gefesselt hat so werde ich in den meisten Fällen nach beendeter Arbeit erst innewerden, dass ich diesen Ton besonders beachtet habe, dann erst, wenn ich nach der Reihe alle anderen Töne verändert und umgestaltet habe. Die Ausdruckswerte der Farben drängen sich mir in ganz instinktiver Weise auf. Um eine Herbstlandschaft wiederzugeben, werde ich nicht versuchen, mir ins Gedächtnis zu rufen, welche Färbungen zu dieser Jahreszeit gehören; ich werde mich nur durch die Empfindung inspirieren lassen, die sie mir erweckt: die eisige Klarheit des Himmels von herbem Blau wird die Jahreszeit ebensogut ausdrücken wie die Schattierungen des Laubes. Meine Empfindung selbst kann verschieden sein. Der Herbst kann milde und warm sein wie eine Verlängerung des Sommers, oder im Gegenteil kühl mit kaltem Himmel und zitronengelben Bäumen, die einen Eindruck von Frost geben und schon den Winter ankündigen.

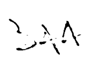
Die Wahl der Farben beruht auf keiner wissenschaftlichen Theorie; sie stützt sich auf die Beobachtung, auf das Gefühl, auf die Erfahrung meiner Reizsamkeit. Inspiriert durch bestimmte Gedankenreihen bei Delacroix, beschäftigt sich ein Künstler wie Signac vor allem mit den Komplementärfarben, und die theoretische Kenntnis davon wird ihn veranlassen, hier oder dort diesen oder jenen Ton zu verwenden. Was mich betrifft, so suche ich einfach solche Farben zu geben, die meiner Empfindung entsprechen. Es giebt ein notwendiges Verhältnis von Farbtönen, das mich dazu führen kann, die Form einer Figur zu verändern oder meine Komposition umzuformen. Solange ich dieses Verhältnis noch nicht für alle Teile des Bildes erreicht habe, suche ich es noch und arbeite weiter. Dann kommt ein Zeitpunkt, wo für alle Teile die endgültigen Beziehungen gefunden sind, und von da ab wäre es mir unmöglich, irgend etwas an meinem Bilde zu verändern, ohne es ganz von neuem zu machen.

In der That glaube ich, dass sogar die Theorie von den Komplementärfarben nicht absolut gültig ist. Wenn man die Bilder der Maler studiert, deren



CLAUDE MONET, KÜSTE BEI ETRETAT

EDOUARD MANET, IM KONZERT



Kenntnis der Farbenverwendung auf Instinkt und Gefühl, auf ständiger Analogie ihrer Empfindungen beruht, so könnte man in gewissen Punkten die Gesetze der Farbe präzisieren und die Grenzen der Farbentheorie, so wie sie jetzt angenommen wird, erweitern.

❃

Was mich am meisten interessiert ist weder das Stillleben noch die Landschaft, sondern die Figur. Sie gestattet mir am besten das gleichsam religiöse Gefühl auszudrücken, das ich für das Leben habe. Es liegt mir nicht daran, alle Züge eines Gesichts im einzelnen zu verfolgen, sie einen nach dem andern in anatomischer Genauigkeit wiederzugeben. Wenn ich ein italienisches Modell habe, dessen erster Anblick nur die Idee einer rein animalischen Existenz suggeriert, so entdecke ich dennoch bei ihm wesentliche Züge, ich erforsche unter den Linien seines Gesichtes die, die jenen Charakter von hoher Würde zum Ausdruck bringen, der sich in jedem menschlichen Wesen aufrecht erhält. Ein Werk muss in sich selbst seine ganze Bedeutung tragen und sie dem Beschauer aufzwingen, sogar noch ehe er das Sujet kennt. Wenn ich Giottos Fresken in Padua sehe, so bekümmere ich mich nicht darum, zu wissen, welche Szene aus dem Leben Christi ich vor Augen habe, sondern sogleich verstehe ich das Gefühl, das sich aus diesen Fresken entwickelt. Denn es steckt in den Linien, in der Komposition, in der Farbe, und die Benennung kann meinen Eindruck nur bestätigen.

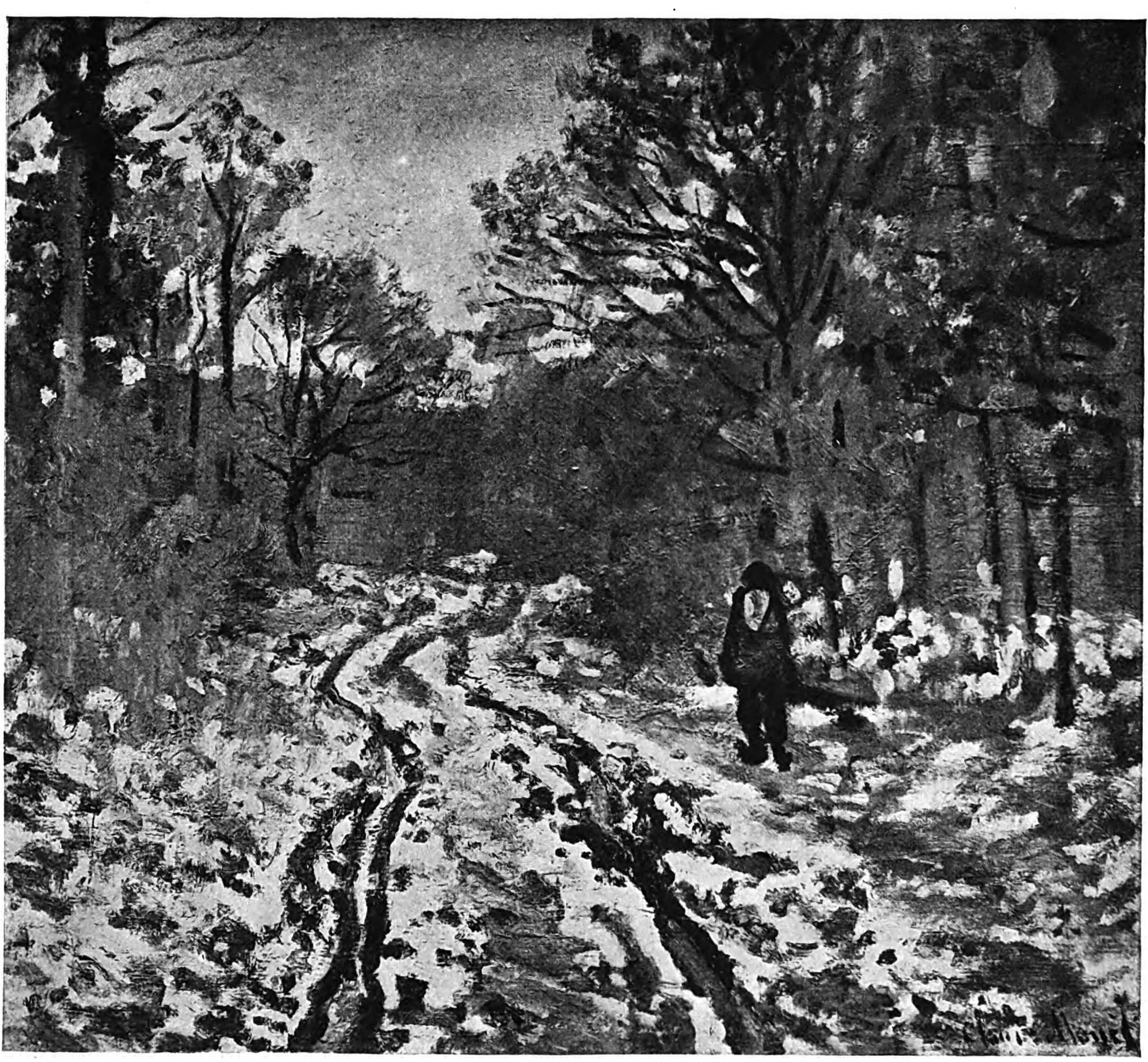
Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Sujets, die für jeden geistig Arbeitenden, für den Geschäftsmann ebensosehr wie für den Künstler, ein Linderungsmittel ist, ein geistiges Beruhigungsmittel, etwas Ähnliches wie ein guter Lehnstuhl, der ihm von seiner physischen Ermattung Erholung gewährt.

Man diskutiert oft über den Wert der verschiedenen Verfahren, über ihre Beziehungen zu den verschiedenen Temperamenten. Man macht gern eine Unterscheidung zwischen den Künstlern, die direkt nach der Natur arbeiten und denen, die rein nach der Phantasie arbeiten. Ich glaube meinesteils nicht, dass es notwendig ist, die eine der beiden Arbeitsmethoden als allein gültig gegenüber der anderen zu betonen. Es kommt vor, dass alle beide abwechselnd von demselben Menschen benutzt werden, sei es nun, dass er die Objekte braucht, um Empfindungen zu erhalten und dadurch seine schöpferische Kraft anzuregen, sei es, dass seine Empfindungen sich bereits geordnet haben. In beiden Fällen kann er zu jenem Gesamtwerk gelangen, das ein Bild ausmacht. Doch glaube ich, dass man die Vitalität und Kraft eines Künstlers beurteilen kann, wenn er vor dem Schauspiel der Natur direkt impressioniert wird und doch fähig ist, seine Empfindungen zu organisieren und sogar zu mehreren Malen und an mehreren Tagen sich in denselben Geisteszustand zu versetzen: eine solche Fähigkeit setzt einen Menschen voraus, der genug Herr seiner selbst ist, um sich eine Disziplin aufzuerlegen.

Es sind die einfachsten Mittel, die dem Maler am besten gestatten, sich auszudrücken. Wenn er die Banalität scheut, so wird er sie nicht dadurch vermeiden, dass er sich in einem seltsamen Äusseren darstellt, dass er zur Bizarrerie der Zeichnung oder Exzentrizität der Farben greift. Seine Darstellungsmittel müssen fast mit Naturnotwendigkeit aus seinem Temperament entspringen. Er muss jene Einfalt des Geistes haben, die ihn zu glauben geneigt macht, dass er nur malte, was er sah. Ich liebe den Ausspruch von Chardin: „Ich setze Farbe hin, bis es ähnlich wird", oder jenen andern von Cézanne: „ich will das Abbild machen", oder auch den von Rodin: „Kopiert die Natur." Vinci pflegte zu sagen: „Wer kopieren kann, der kann schaffen." Die Leute, die vorsätzlich Stil machen und sich freiwillig von der Natur entfernen, haben die Wahrheit verfehlt. Ein Künstler muss sich, wenn er nachdenkt, darüber Rechenschaft geben, dass sein Bild etwas Künstliches ist, aber wenn er malt, muss er das Gefühl haben, dass er die Natur kopiert. Und selbst wenn er sich von ihr entfernt hat, muss ihm die Überzeugung bleiben, dass es nur geschah, um sie noch besser wiederzugeben.

❃

Man wird mir vielleicht sagen, dass man von einem Maler wohl andre Ansichten über Malerei erwarten konnte und dass ich im ganzen nur Gemeinplätze vorgebracht habe. Darauf erwidere ich, dass es keine neuen Wahrheiten giebt. Die Rolle des Künstlers wie des Gelehrten besteht darin, landläufige Wahrheiten zu ergreifen, die ihm oft gesagt worden sind, die aber für ihn den Charakter der Neuheit annehmen und die er sich aneignet an dem Tage, wo er ihren tiefen Sinn ahnt. Wenn die Luftschiffer ihre Untersuchungen darzulegen und zu er-



CLAUDE MONET, SCHNEELANDSCHAFT

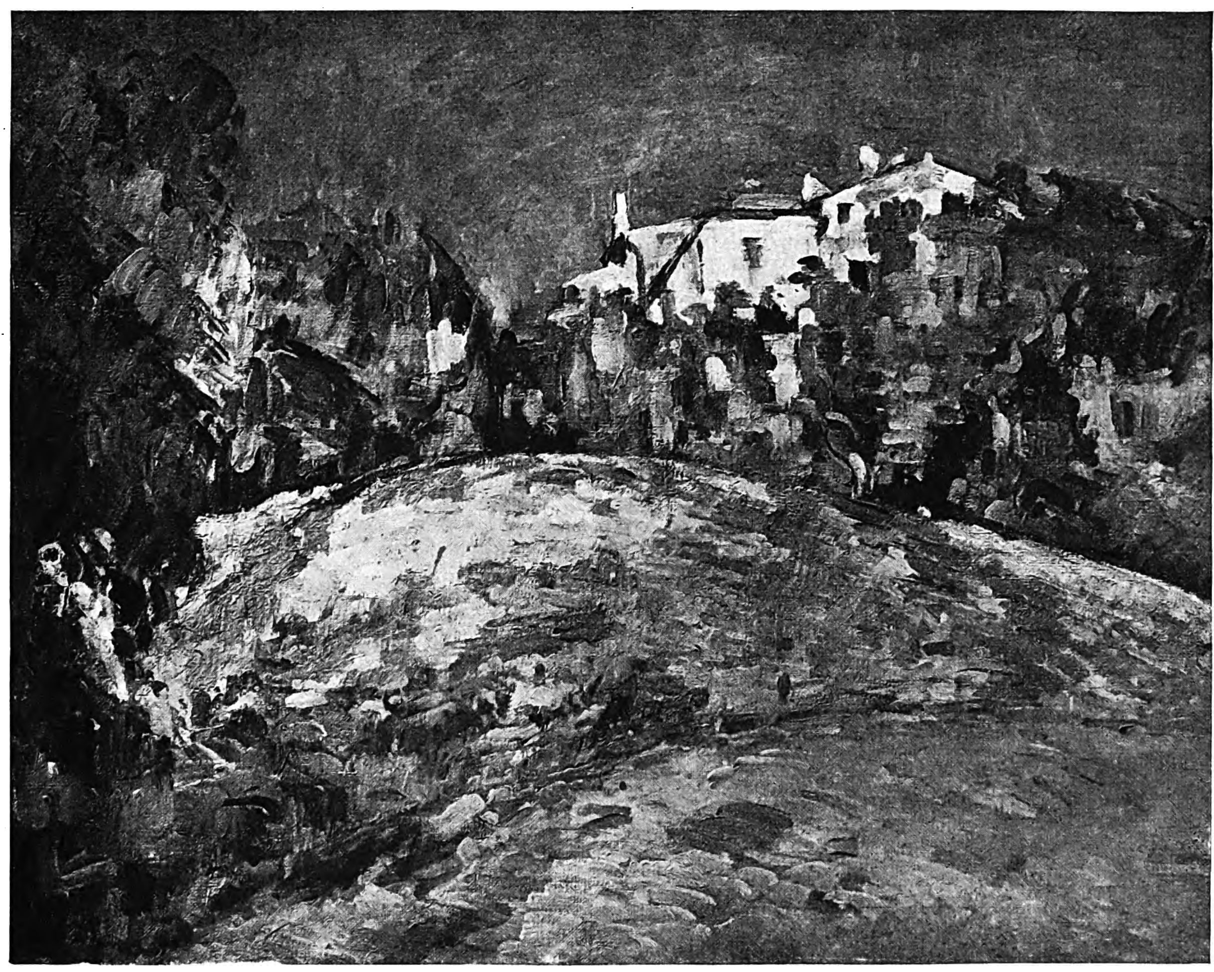
klären hätten, wie sie die Erde haben verlassen und sich in die Luft erheben können, so würden sie uns einfach die Bestätigung von ganz elementaren Prinzipien der Physik geben, die weniger glückliche Erfinder vernachlässigt haben.

Ein Künstler gewinnt immer dabei, wenn man ihn über sich selbst belehrt, und ich preise mich glücklich, dass ich erfahren habe, welches mein schwacher Punkt ist. M. Peladan wirft in der Revue Hebdomadaire einer Anzahl von Künstlern, unter die ich glaube mich rechnen zu müssen, vor, dass sie sich die „Wilden“ nennen lassen und dabei sich wie jedermann kleiden, so dass ihr Aussehen sich nicht über das von Abteilungschefs in grossen Magazinen erhebt.

In demselben Artikel behauptet der vorzügliche Schriftsteller, dass ich nicht ehrlich male, und ich hätte das Recht, zu zürnen, wenn er nicht sorgsam seinen Gedanken durch eine einschränkende Definition ergänzt hätte. „Ehrlich, damit meine ich in Achtung vor dem Ideal und den Regeln.“ Leider sagte er uns nicht, wo diese Regeln zu finden sind.

Regeln existieren nicht ausserhalb des Einzelnen, sonst würde kein Professor einem Racine nachstehen. Jeder Beliebige von uns ist imstande, schöne Sentenzen zu wiederholen, aber Wenige, die sie wiederholen, sind in ihren Sinn eingedrungen. Dass sich eine vollständigere Gruppe von Regeln aus einem Werk von Raffael oder Tizian entwickeln lässt, als aus einem Werk von Manet oder Renoir,

gestehe ich gerne zu; aber die Regeln, die man bei Manet oder Renoir finden kann, sind die, die ihrer Natur entsprechen, und ich ziehe das geringste ihrer Bilder allen Bildern jener Malern vor, die sich damit begnügt haben, nur die Signatur der Venus mit dem Hündchen oder der Madonna mit dem Stieglitz wegzulassen. Diese werden niemandem etwas vormachen können, denn wohl oder übel gehören wir zu unsrer Zeit und teilen ihre Meinungen, ihre Gefühle und selbst ihre Irrtümer. Alle Künstler tragen das Gepräge ihrer Zeit; aber die grossen Künstler sind die, in denen sie sich am tiefsten eingeprägt hat. Ob wir wollen oder nicht, und wie sehr wir auch betonen mögen, dass wir Heimatlose in dieser Zeit sind: es stellt sich zwischen ihr und uns eine Solidarität her, der keiner entrinnen kann.



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



J. GOTTFR. SCHADOW, PORTRÄT SEINER SCHWESTER LOTTE

BEMERKUNGEN ZU SCHADOWS ZEICHNUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER



Aus seinen Zeichnungen erst blickt Schadow mit unmittelbarer Lebendigkeit. Der Bildhauer tritt mehr hinter seine Werke zurück, weil die Plastik eine viel strengere Objektivierung des Gefühls fordert und das Momentane ausschaltet. Zeichnungen aber sind so recht das Material, um den Menschen psychologisch zu ergründen, denn sie geben die Empfindung des Augenblicks, die Leidenschaft des ersten Eindrucks. Wären in der unvergesslichen Schadowausstellung dieses Winters nur die Skulpturen gezeigt worden, so hätten wir vor ihrer klassizistisch besonnenen Ruhe kaum die geistige Beweglichkeit und umfassende Sensitivität des Berliner Meisters geahnt. Die Zeichnungen erst lassen uns Schadow ganz modern, als einen der Unseren erscheinen. Wir lesen darin die ganze Kompliziertheit dieser Natur, ihre Ursprünglichkeit und Künstlichkeit, das Traditionsbewusstsein und die Pionierlust, die Genialität und Unzulänglichkeit. Was am stärksten daraus spricht, ist die ungeheure, nie erlahmende Lebensenergie. Die ist immer da, ob nun sanfte Schönheitslust den Zeichenstift regiert, akademisch geschulter Intellektualismus oder der Drang zum grotesk Charakteristischen. Kein Blatt, aus dem nicht diese ewig junge

Vitalität siegreich hervorbräche. Sie ist es, die die scheinbar widerspruchsvollen Eigenschaften legitimisiert und verbindet. Darum ist es vor allem der Eindruck der Kraft, den man vom graphischen Werk Schadows empfängt. Einer Kraft, die hier und da die Grösse berührt, die aber zuweilen auch nicht ohne Banalität ist. Sie verknüpft das Apollinische in dieser die „Musen und Grazien in der Mark" repräsentierenden Natur mit dem Bitteren und selbst Harten darin. Es blickt hinter dieser Fülle der im Wert und im Charakter so verschiedenartigen Zeichnungen das kalte scharfe Profil des Siebenzigjährigen hervor, das fast an das spitze Willensprofil des von Schadow so verehrten Alten Fritzen denken lässt; wir sehen eine stahlharte, berlinisch spöttelnde Energie, deren kritische, kaustische Herbheit wie ein typischer Zug des friederizianisch preussischen Römertums erscheint. Ein aufrechter Mann, ohne viel Zärtlichkeit und Innigkeit, in Kunst und Leben aber redlich wie Gold und ein rücksichtsloser Selbsterzieher. Ein Vorfahre von Krügers Sachlichkeit, von Menzels Gewissenhaftigkeit und von Liebermanns Intellektualismus. Diesem modernsten Berliner ist Schadow vor allem in manchem Zug verwandt. Aber viel knorriger und, als Abkömmling von Bauern, weniger patrizierhaft fein. Unter der selbstsicheren Derbheit und Drastik eines alten Originals etwas sehr Zartes und Reines schamhaft verbergend. Wenn er seine Schüler mit Du anredete und mit berlinischen Rüdigkeiten beim Unterricht nicht sparsam war, so meinte er vielleicht gerade das Heiligste der Kunst, wo er am burschikosesten war. Er ist vollblütiger und doch differenzierter als der edle Schinkel, wirkt genialisch neben dem gut bürgerlichen Krüger und sinnlich stark neben Rauchs Aristokratismus; den Einflüssen des abklingenden achtzehnten Jahrhunderts und dem eklektizistischen Klassizismus der Folgezeit gegenüber erscheint er wie ein Vertreter des Natürlichen. Aber oft ist er, in all seiner Souveränität, dann auch leer und akademisch. In ihm sind kalte und warme Strömungen. In den Bildnissen



J. GOTTFR. SCHADOW, FRAU ROTTMANN UND IHRE TOCHTER ROSALIE



J. GOTTFR. SCHADOW, HAND MIT TABAKDOSE

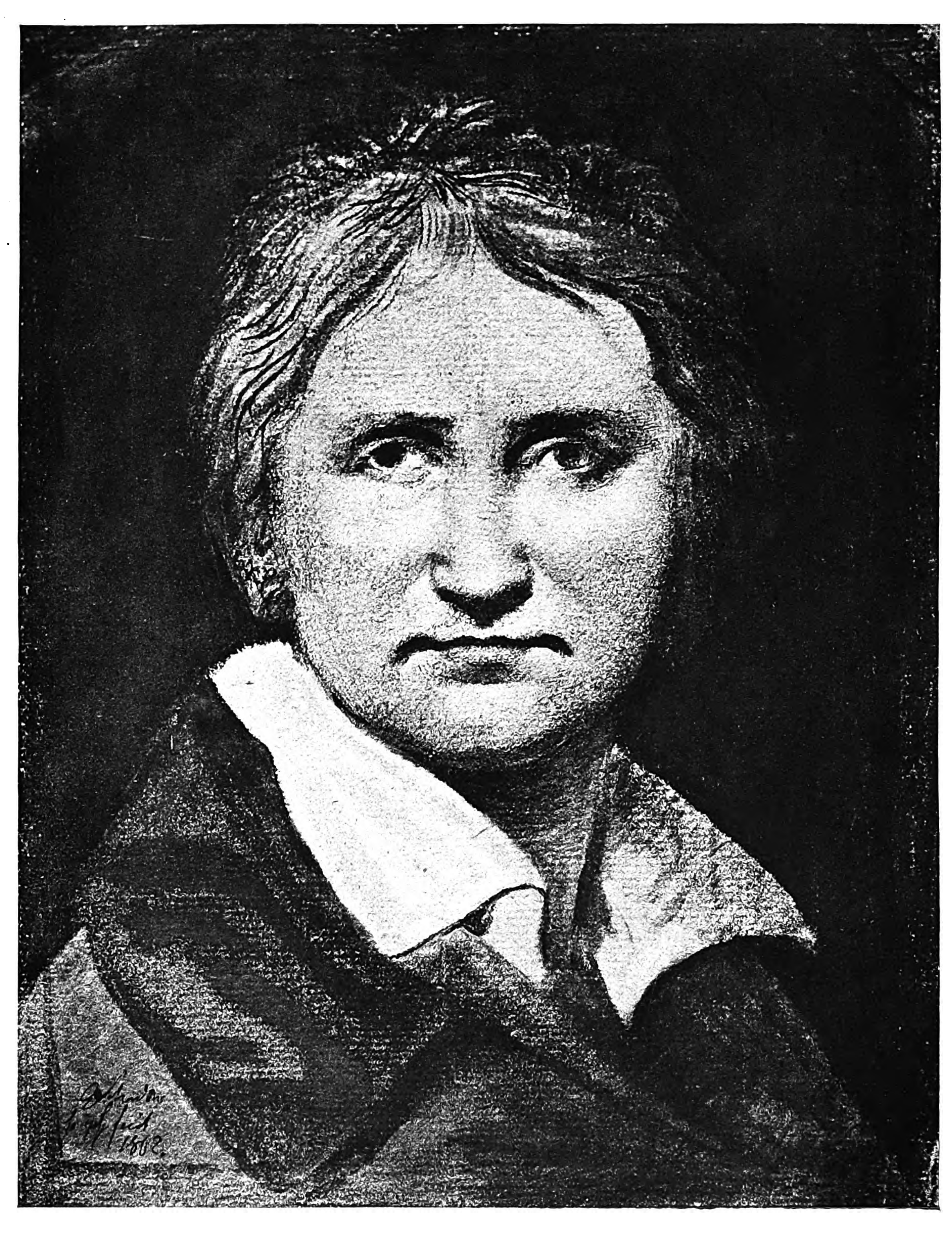
des Alten sind neben all dem Derben und bäuerlich Irdischen auch Züge vom espritreichen Wieland. Etwas jesuitisch Geistreiches, etwas Graziöses und Hämisches zugleich, freie Grösse und Verbitterung. Ein bäuerlich harter, in seiner Zahnlosigkeit geizig fast dreinschauender Alterskopf, von einer Gloriole des Genialen umleuchtet.

✵

Dass uns in der Ausstellung der Akademie ein so reiches Material gezeigt wurde, verdient grossen Dank. Denn die Hauptmasse der Zeichnungen — mehr als 1000 Stück — sind in der Bibliothek der Akademie der Künste dem Kunstfreund fast unzugänglich. Die Nationalgalerie besitzt nur relativ wenige Blätter; freilich einige der schönsten und merkwürdigsten. Die beiden einfach gross gezeichneten Mädchenköpfe, zum Beispiel, die an dieser Stelle in früheren Heften bereits abgebildet und besprochen worden sind. Aber diese wenigen allgemein zugänglichen Proben geben vom Umfang des Schadowschen Talents keinen Begriff. Denn es giebt einen Zeichner Schadow, dem man das Lehrlingsstudium nach Boucher, die Schule Tassaerts, die Suggestion des dahinklingenden Barock anmerkt; man entdeckt in dem graphischen Werk sodann den Nachfolger Chodowieckis, sodann den Deutsch-Römer und hier und da sogar den Nazarener; man denkt an Ingres, an Canova, sieht sich in natürlicher Entwickelung zur Bürgerkunst des vorrevolutionären Berlin hinübergeleitet, zu Krügers Porträtistengewissenhaftigkeit und zu den anspruchslosen Humoren Hosemanns und seiner Genossen. Und es wird Schadow die Zeichnung einer Hand zugeschrieben, für deren Schöpfer man anfänglich Menzel hielt, bis dieser seufzend erklärte, er hätte sie leider nicht gemacht. Es sind Zeichnungen da, deren freier Impressionismus an Manet, deren kühne Ausdruckskraft an Daumier, deren weich-sinnliche Technik an ganz moderne Meister denken lassen. Dann wieder kommen die richtigen Bildhauerzeichnungen, zu Studienzwecken schematisch genau angefertigt und mit Maassen und Zahlen versehen oder, von Reliefwirkungen, von der skulpturalen Komposition aus gedacht. Man findet Akte, die an Michelangelo gemahnen und daneben Tänzerinnen, deren antikisierende Kunstgewerblichkeit Walter Crane nahe steht. Antik Statuarisches erblicken wir und wundervolle Paraphrasen der Renaissance; und dann springen uns wieder mit japanischer, mit Lautrecartiger Outriertheit gezogene Profillinien in die Augen wie die nach den Köpfen Schillers und Schinkels, die mit fast hämischer Rücksichtslosigkeit im Schillerkopf das Kranke, im Schinkelprofil die zum Wahnsinn führende Dekadence blosslegen. Einen Unsterblichen erblicken wir, aber zugleich auch sein Biedermeiergewand. Äusserste Genauigkeit wechselt mit souveräner Skizzistenfähigkeit. Überall ist Eklektizismus, aber niemals fast erscheint er epigonisch.

Das sind viele Namen und Vergleiche, um auszudrücken, dass Schadow ein Eigener war. Sie lassen sich aber kaum vermeiden. Sie allein können in der hier gebotenen Kürze die Traditionen bezeichnen, die, vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert, durch Schadows Kunst gehen und die Schadows Graphik zu einem so wichtigen Bindeglied machen in der Entwickelung von der aristokratischen Herrenkunst des Barock zur modern belebten Bürgerkunst.

✵



J. GOTTFR. SCHADOW, BILDNIS



J. GOTTFR. SCHADOW, FRIEDERIKE UNGER

Kaum die Hälfte der Schadowschen Zeichnungen sind Bildhauerzeichnungen. Die übrigen Blätter sind so, dass auf einen Maler schliessen müsste, wer von dem Bildhauer nicht wüsste. Und in diesen Blättern gerade ist alle Bewegtheit der Seele, die in der Skulptur nicht Genüge fand. Die Kunst des Zeichnens war für Schadow viel mehr als ein Hilfsmittel. Das beweist schon die Lust an der Karikatur, die dem Talent zur immer ernsten Plastik nicht organisch entspriesst. Es beweist auch die technische Zärtlichkeit. Man spürt, wie die schwarze oder rote Kreide das Papier liebkost, wie die ornamentale Linienschrift sich Selbstzweck ist. In einem seiner Aufsätze seufzte der Künstler: „Selten nur bleibt mir eine Stunde, die ich meiner Laune weihen kann; und wie viele Ideen schweben Einem nicht vor, die man wenigstens mit dem Griffel auf dem Papier festhalten, andere, die man ganz verkörpern möchte!" Schadow begriff mit modernem Sinn die unendliche Vielgestaltigkeit des Lebens und wusste, dass es eines „an List grenzenden Beobachtungsgeistes" bedarf, um der Natur die Ausdrucksfülle abzugewinnen. Doch stand dann hinter dem Malersensorium des Zeichners in jedem Augenblick auch wieder der Stilwille des Bildhauers. Der nahm die malerische Naturimpression auf, verband sich untrennbar damit und es entstand dann jene Verschmelzung von Objekt und Subjekt, die das Merkmal der Meisterschaft ist.

Nach hundert Jahren zeigt es sich nun mehr und mehr, dass der phrasenlose Berliner dem weimarischen Imperator Goethe gegenüber Recht hatte, als er bei dessen Angriffen in den „Propyläen" sein Wollen und Können so charaktervoll verteidigte. Das aber will nichts anderes sagen, als dass Schadows Talent der Zeit, den wechseln-



J. GOTTFR. SCHADOW, LISETTE SCHLEGEL

den Jahrhundertmeinungen, den kämpfenden Kulturtheorien gegenüber Recht behalten hat, dass die in dieser Kunst niedergelegte Summe Natur gesiegt hat, und dass in der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, wie sie sich unserm Auge nun zu gliedern beginnt, der Zeichner ebenso wie der Bildhauer Schadow als eines der wegbestimmenden Talente, als ein historisches Naturereignis dasteht, trotz all seiner berlinisch determinierten Relativität.

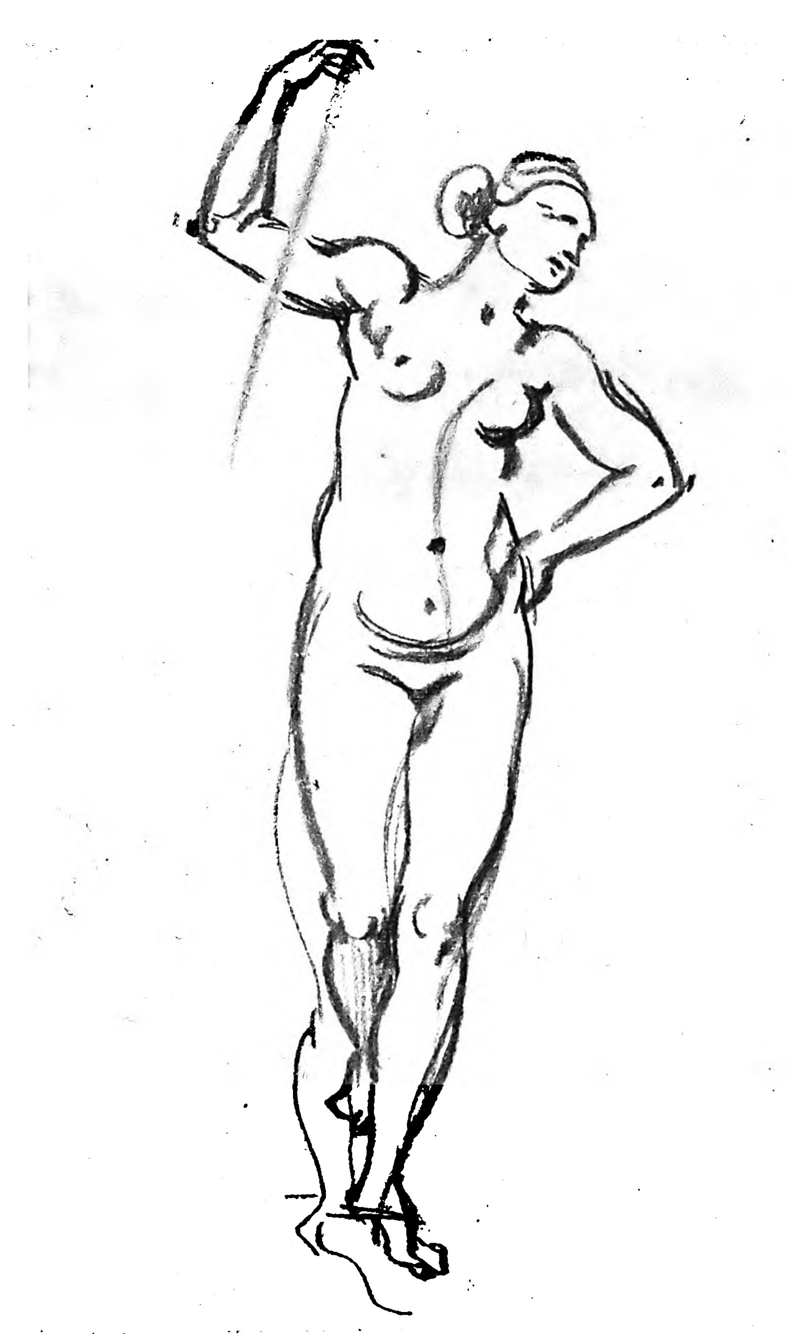


J. GOTTFR. SCHADOW, SOCRATES UND PHÄDON

DIE PIETÀ RONDANINI

VON

W. WORRINGER



J. GOTTFR. SCHADOW. WEIBLICHER AKT

Kein Erlebnis trifft unsere moderne Seele wuchtiger als dieses eine: wo wir in einer ganzen und abgeschlossenen Vorstellung ausruhen, zuckt plötzlich eine neue Perspektive auf, die in eines Augenblickes Schnelle alle Linien verschiebt und das Objekt unserer Hingabe in das bodenlose Reich des Relativen rückt, wo der Blick vor unübersehbaren Hintergründen zurücktaumelt und, was wir fraglos wähnten, von tausend Fragen umwittert wird.

Drei Schritt abseits vom lärmenden römischen Korso in der dämmrigen Thoreinfahrt des Palazzo Rondanini wartet unserer ein solches Erlebnis. Hier steht verloren und gemieden Michelangelos letztes Bekenntnis, eine unfertige und trostlose Pietà. Und die grossen Schauer, die in des Pantheon rückhaltloser Vollendung und in Sankt Peters selbststolzer Pracht ausblieben, in diesem vergessenen Winkel überfluten sie uns mit aller qualvollen Lust. Seht, es sind Schmerzen, an denen wir leiden ...... Und nirgends eine tiefere Stille als hier, wo sich der Lärm des überfüllten Korso an einem grossen Erlebnis bricht.

Denn nun trifft uns die finstere Problematik dieser Pietà wie eine blitzschnelle Erkenntnis, vor der Alles, was Rom uns an sicherer Kunstvorstellung gab, zu wanken beginnt. Der Boden schwindet unter den Füssen. Ungeheure Zusammenhänge zucken auf und was wir dort draussen so gross und unantastbar wähnten,

wird klein, wird irdisch. Hier wo das Unzulängliche Ereignis werden will.

Nicht im Gespensterhaften des verhauenen Steins, aus dem mühselig und beladen unfertige verworrene Formen sich losquälen, nicht im Herzergreifenden des Vorgangs liegt das Erschütternde, nein, die Tragik dieser Pietà spielt sich jenseits alles Augeneindrucks ab. Sie offenbart sich in ihrer ganzen Tragweite nur Dem, der ein Organ hat für die letzten Probleme der Kunst, für den grossen weltgeschichtlichen Kampf zwischen den zwei Reichen der Kunst, die aufs tiefste verbunden sind mit jenen beiden Reichen, die auch für alle Philosophie und Weltanschauung entscheidend sind. Nie starb ein Grosser, ohne vor Sonnenuntergang in unaccentuierten, unverständlichen Lauten vom dritten Reich geraunt zu haben. Hört Goethes Chorus mysticus, hört Beethovens letzten Quartette, lest Ibsens dunkle Beichte, seht Michelangelos Pietà.

War es immer nur Dieses, was sich begab, dass ein Starker schwach wurde und am Kreuze niedersank? Dem seichten Europäer und Renaissanceerben, dessen rationalistische Bürgerlichkeit nie mehr vor ihrer Gottähnlichkeit bangt, mag es so scheinen. Ihm ist der Kreis der Möglichkeiten eng gezogen und seine Ablehnung alles Transscendenten ist Selbsterhaltungstrieb. Er scheut zurück vor den Grenzen, wo die Dinge doppelbödig und fragwürdig werden und wo Erkenntnisse harren, die sein bisschen selbstgewisses Europäertum demütigen könnten. Und er hat ein Wort bereit, um alles zitternde Tasten nach dem dritten Reich zu diskreditieren. Er nennt es Nazarenertum. Er kann nicht anders: er muss ein Zurück da sehen, wo ein Drüberhinaus vorliegt. Und wer nicht mit ihm ist, ist wider ihn.

Auch unsere Kunstgeschichte ist bürgerlich und krankt an europäischer Befangenheit. Sie weiss nur um das eine Reich, das Griechen und Römer und ein vom Mittelalter befreites Europa schufen. Am Organischen, am Lebensnahen und Natürlichen ist ihr Kunstbegriff gebunden. Kein Auge hat sie für die grossen, durch eine ungeheure Tradition geweihten Werte, die mit der Renaissance, diesem Sieg des Organischen, zu Grunde gingen. Kein Ahnen spricht ihr von der Tragik, dass die Kunst, die einst Ewigkeitszüge trug, mit der Renaissance in den Kreis des Vergänglichen trat, dass sie, die einst mit dem übermenschlichen Pathos abstrakter lebensferner Werte gesprochen, sich nun mit dem Erdenton organischer Harmonien zufrieden gab.

Denn das Abstrakte ist das grosse andere Reich. Hier war Kunst nicht Schönheit, nicht Leben, war sie nur Drang nach Ewigkeitswerten, Sehnsucht nach dem Notwendigen. Hier war Kunst nur Wille zur Erlösung; zur Erlösung aus der Verworrenheit und Willkür der Erscheinungswelt. Aus der Vergänglichkeit des Irdischen flüchtete sie zur Notwendigkeit abstrakter Werte.

Die Renaissance war das Ende dieses Transzendentalismus der Kunst; das neue psychisch wohltemperierte, aller Weltschauer entwöhnte Geschlecht Europas gab sich ganz der Wonne hin, im Diesseits zu leben und der Kunst die Wirklichkeit zu erobern. Das Organ für die Unergründlichkeit der Erscheinungswelt verkümmerte. Die Kunst kehrte wie einst in griechischen Zeiten in die Grenzen des Menschlichen zurück, ward irdisch. Sie verarmte an Ausdruckskraft, weil sie reicher an Menschlichkeit wurde. Der Mensch war wieder das Maass aller Dinge geworden und alle tragischen Möglichkeiten waren Dem beschieden, der erkannte, dass dieses Maass der Unergründlichkeit der Erscheinungswelt gegenüber zu klein genommen war ...

Hier liegt das tragische Verhängnis der Renaissancekunst, das mit Schicksalsnotwendigkeit sich an Dem vollziehen musste, der sie ihrer Erfüllung am nächsten brachte. Wer ihre Ausdrucksmöglichkeiten am stärksten auslöste, ihre Dynamik am gewaltigsten anspannte, der musste zuerst ihrer Grenzen gewahr werden und an ihnen zerschellen.

Dies Prometidenlos verhängte das Fatum über den Einen, der höher stieg als alle Anderen, über Michelangelo. Es verdammte sein Schaffen dazu, von Anbeginn an nichts anderes zu sein als ein dumpfes Drängen gegen Grenzen, innerhalb derer für sein transszendentes Wollen keine Heimat war. So speicherten sich die von den Grenzen zurückgeworfenen Kräfte nach innen zu auf und gaben aller Form einen Spannungsinhalt, der quälend und bedrückend wirkt wie das ohnmächtige Sichgebärden unerlöster Seelen. Die Titanidentragik ihres Schöpfers verkörperte sich in jeder einzelnen Figur von neuem und umschattete sie mit einer unaussprechlichen Traurigkeit. Schon rein äusserlich genommen enthüllt sich das Geheimnis michelangelesker Form nur Dem, der die unsichtbaren kubischen Grenzen fühlt, innerhalb derer sie ein Maximum von Bewegung zu erreichen sucht und an denen all ihr Leben und ihr Ausdruck gebunden ist. Die Schwellung des einzelnen Muskels, mochte sie auch anwachsen bis zur äussersten terribilità,



J. GOTTFR. SCHADOW, PORTRÄTZEICHNUNG

bis zur Steigerung alles Menschlichen ins Gigantische, sie konnte nicht genügen dem Ausdrucksbedürfnis michelangelesker Pathetik. Der weitere Schritt musste sein, dass sie aufging in der höheren Ausdruckswucht des bis aufs Äusserste gesteigerten Zwiespalts zwischen den Grenzen der Form und ihrem Inhalt.

Damit war es schon geschehn, dass Michelangelo hinaustrat aus den Ausdrucksmöglichkeiten rein organischen Seins; hier war schon unbewusst der Anschluss gefunden an die übermenschliche Sprache abstrakter Formenwelt; hier war der künstlerische Ausdruck schon bestritten mit Mitteln, die dem Jenseits der Erscheinungswelt angehören. Ein Versöhner wollte Michelangelo sein zweier Reiche, zwischen denen es keine Versöhnung gibt. Die Kraft und Leidenschaft seiner Mannesjahre zerrieb sich an diesem Versuch des Unmöglichen. Solange er den menschlichen Körper als Träger des Ausdrucks respektierte, solange er nicht aufgeben wollte, was er in unerhörtem Triumphe seiner Generation hatte erobern helfen, nämlich die Schönheit des Organischen, so lange gab es für ihn keine Erlösung, solange blieb er in Ohnmacht gebunden. So zermürbte die an dumpfen Widerständen sich brechende Kraft und begann langsam ihrer Ohnmacht gewahr zu werden.

Er lässt den Meissel fallen. Ein grosses Verstummen folgt. Die Dämmerung sinkt nieder, Flüsterstimmen raunen von Dingen, die ihm nie bewusst. Er sieht das andere Gesicht der Dinge und unter einem grossen aufatmenden Erkennen beugt er das müde Haupt. Eine Weichheit stiehlt sich in sein Herz, von der er nichts ahnte im lauten Gedränge des Tags . . . . „und das Herz macht seinen Frieden und zum Kinde wird der Held". All seine Siege werden ihm zu Niederlagen. Er freut sich dessen. Es erhebt ihn. Er atmet mit tiefen Zügen die Grösse und die Schauer des Unendlichen ein und sieht in dumpfer ungläubiger Verzückung die Schranken endlich sinken, gegen die sein Titanidenmut vergeblich raste. Er wird ein Wissender und ein Elegiker. „Und so lang du das nicht hast, dieses: Stirb und werde! bist du nur ein trüber Gast auf der dunklen Erde." —

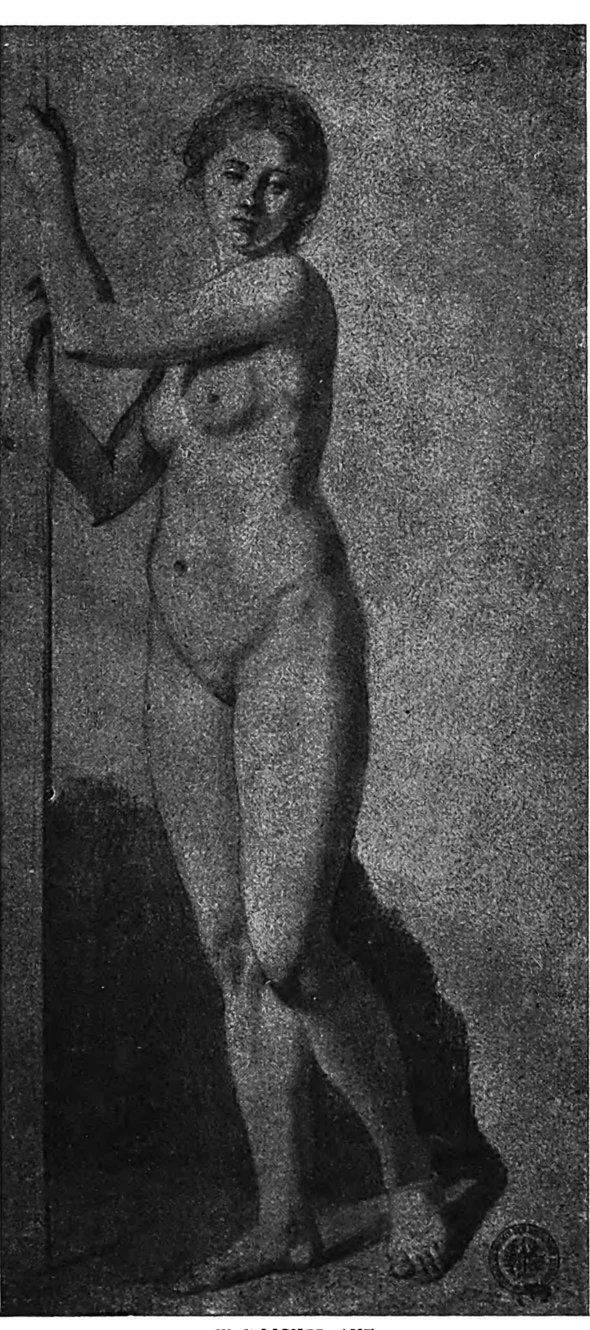


J. GOTTFR. SCHADOW, ZIETENSCHE HUSAREN BEI KATH. HENNERSDORF

Viktoria Colonna, die mit milden verstehenden Händen die letzten Gaben dieses späten unverhofften Sommers pflückte, starb. An ihrem Grabe bricht er zusammen, wie er noch nie zusammengebrochen. Ohne Trotz. Ohne Aufschrei. Aber wie er sich erhebt, ist es nur noch ein Warten auf den Tod, der auch ihn erlöse. Auf Erden ist er heimatlos geworden. Unwiderstehlich locken Todesschatten.

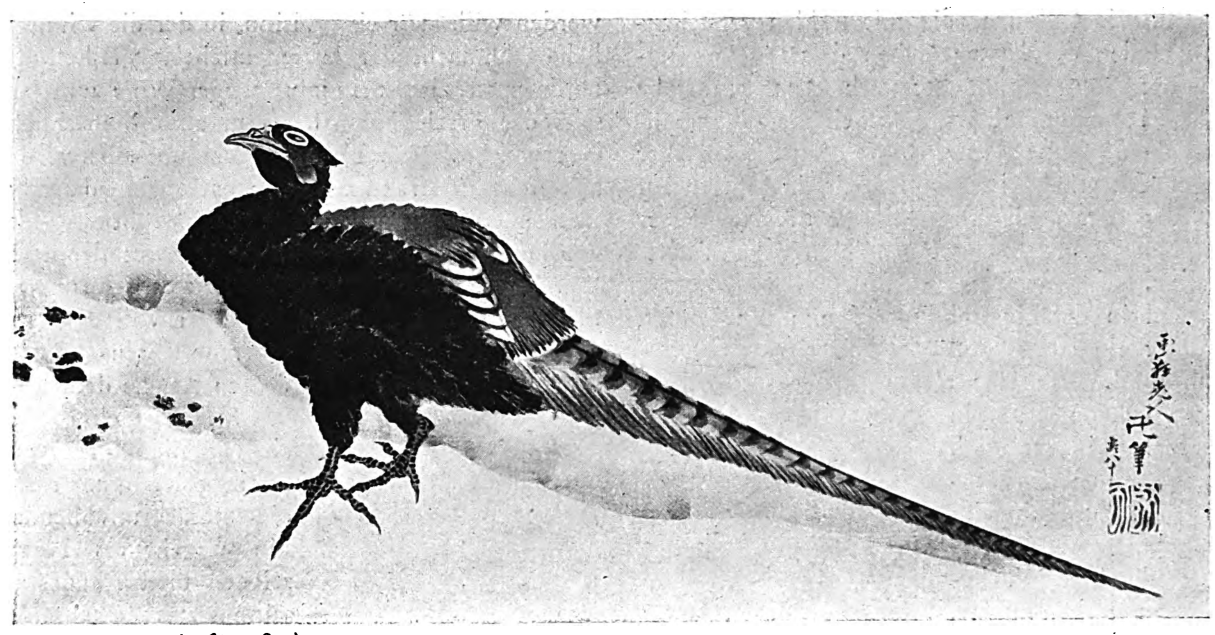
Und in der Einsamkeit, die nun um ihn ist, greift er ein letztes Mal zum Meissel. Wie zu einem letzten Bekenntnis. Ein Grabmal will er sich schaffen, mit eignen Händen, eh' er zur Ruh geht. Der Schmerz der Gottesmutter, die ihren Sohn begräbt, der sterben musste, weil er eine Welt erlöste: dies tiefe, gramverdunkelte Sinnspiel auf der Schwelle von Diesseits und Jenseits, wird ihm zum letzten teuersten Symbol, in das er alles Unaussprechbare hineinlegt, was seine Seele unter den Schmerzen des Irdischen gelitten und unter den Erlösungsschauern des Überirdischen erahnt hatte.

Er schafft ein Unverständliches, Unbegreifbares. Ein schrilles zuckendes Dissonanzengewirr aus verzückten Körpern, im Tod gebrochener Gliedmassen und flackernder Bewegung, vereint zu einem todestraurigen verzweifelten Erlösungsschrei. Das Vergängliche ist ihm nur Gleichnis, das menschlich Thatsächliche nur ein Substrat geworden für eine steinerne Vision, in der durch eine geheimnisvolle Vergeistigung des Steins das Unzulängliche Ereignis werden will. Für eine Vision, in der die schmerzliche Ohnmacht der letzten michelangelesken Gebärde erstarrt ist. Sein inbrünstiger Wille zum Jenseits der Erscheinung hat nun alles Menschliche vergewaltigt. Was bleibt, ist ein unfassbares, unheimliches Abstraktes. Im lebensverneinenden Vertikalismus der gespenstischen Gruppe tönt es wieder von längstbegrabener gotischer Transscendenz .... War das das Ende? Nein, ein Letztes ist drin, was über alle Gotik hinausweist. Wer will dies verworrene Tasten nach dem dritten Reiche deuten?


J. GOTTFR. SCHADOW, WEIBLICHER AKT

Michelangelo bricht ab. Das Unmögliche verschliesst sich ihm. Er lässt die Statue unvollendet. Ein ungeheures Fragezeichen bleibt. Dies ist sein letztes Bekenntnis: dass in Stein und mit Menschenhand das Unzulängliche niemals Ereignis werden wird. Aber er trägt es in sich und weiss, dass es einst Erfüllung wird jenseits von Menschenmacht und Ohnmacht. —

Die Schatten in der Thoreinfahrt des Palazzo Rondanini sind dicht geworden bis zur Undurchdringlichkeit. Flackernde Lichtstreifen von der Strasse umzittern das Dunkel. Wie im Traume treten wir hinaus. Das lärmende Getriebe des Korso umflutet uns von neuem und es ist wie ein verworrenes Erwachen. Das Leben packt uns und löst alle Starre. Der ohnmächtige Schrei nach dem dritten Reich, der dort abseits uns erschütterte, verhallt langsam und sicher und selbstgewiss grüssen uns in dunkeln stolzen Umrissen die Werke, die von dieser Welt sind.



HOKUSAI, FASAN (1760—1849)

VON JAPANISCHER MALEREI

VON

ÖTTO KÜMMEL

Vor einigen Jahren liess Ernst Grosse, der wohl von uns Europäern allen am tiefsten in den Geist der ostasiatischen Kunst eingedrungen ist, in einem Aufsatze der Zeitschrift „Museumskunde" die chinesischen und japanischen Bestände unserer Museen Revue passieren. Mancher harmlose Leser mag damals diesen kritischen Überblick für höchst überflüssig gehalten haben; hatten wir alle doch oft genug von den Schiffsladungen kostbarer Kunstwerke gehört, die aus Ostasien nach Amerika und Europa geschwommen sein sollten, und, halb bedauernd, halb freudig bei Chamberlain gelesen, dass das arme Japan heute „denuded of old curios" sei — zum Vorteile der amerikanischen und europäischen Sammlungen natürlich. Um so mehr musste das Resultat überraschen, zu dem Grosse kam, dass nämlich „sehr Vieles, ja eigentlich noch das Meiste zu tun sei, um unsere öffentlichen Sammlungen für ostasiatische Kunst soweit auszubauen, dass sie den ersten Anforderungen der Wissenschaft genügen". Kein Einsichtiger aber konnte damals zweifeln, dass Grosse vollkommen Recht hatte. Von den wahrhaft grossen Leistungen der ostasiatischen Kunst, vor allem von der Malerei und Plastik, hatten wir bis vor wenigen Jahren keine bessere Vorstellung, als die uns die unvergessliche Ausstellung der japanischen Regie-

Gelegentlich der wichtigen Ausstellung im Berliner Museum für Völkerkunde, die einen Teil der im Auftrage Wilhelm Bodes organisierten Sammlung klassischer Ostasiatenkunst zeigt.
D. Red.



WU-I-HSIEN, REGENSTURM, (CHINA UM 1400)





SOGA CHOKUAN II. (2. HÄLFTE DES 16. JAHRH.), LANDSCHAFT



SESSON (1450—1506), LANDSCHAFT



YANAGIZOWA KIĔN (1676—1758) DIE BLUMEN DER VIER JAHRESZEITEN

rung im Trocadéro 1900, ein paar von der Menge verlachte Meisterwerke aus dem Besitze T. Hayashis und die schönen japanischen Publikationen der letzten Jahrzehnte vermittelten, die niemand zu studieren der Mühe wert hielt.

Erfreulicherweise hat sich gerade in Berlin das Blatt gewendet. Die Berliner Museen besitzen zwar noch kein Museum ostasiatischer Kunst, aber doch eine ostasiatische Kunstsammlung, die diesen Namen verdient, die Schöpfung ihres Generaldirektors Wilhelm Bode. Dass diese kaum zwei Jahre alte Sammlung noch nicht das ganze künstlerische Werk jener hochbegabten Völker zu übersehen gestattet, die in viertausendjähriger Arbeit einem Gebiete von dem Umfange und der Bevölkerungszahl Europas mit Einfluss der Mittelmeerländer eine reiche und höchst originelle Kultur gegeben haben, ist selbstverständlich, und kein Einsichtiger wird eine so unmögliche Forderung stellen. Aber sie lässt doch schon jetzt die treibenden Kräfte erkennen, die die ostasiatische Kunst geschaffen haben.

Vor allem nimmt endlich einmal die zentrale Kunst Ostasiens, die Malerei, den Platz ein, der ihr gebührt. Es ist ja wahrhaft beschämend, wie wenig nicht nur unser grosses Publikum, sondern selbst der kleine Kreis wirklicher Kunstfreunde und der Kunstforscher von der älteren Malerei Chinas und Japans weiss. Unzugänglich ist sie heute keineswegs, wo die vortrefflichen Publikationen des Shimbi Shoïn und der Kokkwa allein in Berlin an mehreren Stellen studiert werden können. Es giebt also keine Entschuldigung mehr für diese Beschränkung auf den europäischen Kulturkreis: dem Kunstforscher sollte in erster Linie daran liegen, den Gegenstand seiner Forschung möglichst vollständig kennen zu lernen, der Kunstfreund aber beraubt sich selbst durch diese Ignorierung einer ganzen Welt des reinsten und edelsten Genusses. Dass der Genius der Malerei im frühen Mittelalter nicht dem Westen, sondern der östlichen Welt seine reichsten Gaben geschenkt hat, kann nur bezweifeln, wer die ostasiatische Malerei nicht kennt. Wo z. B. sind die gleichzeitigen europäischen Landschaften, die den wunderbaren Schöpfungen der Sung-Meister (10.—12. Jahrh.), diesen „reinsten und tiefsten Hymnen an die Natur“ (Glaser), oder selbst denen ihrer Nachahmer, der Landschafter der Ashikagaperiode in Japan (14.—16. Jahrh.), an die Seite gestellt werden können?

An den köstlichen Blumenstücken und Landschaften der Sungperiode ist die Berliner Sammlung reicher als irgendeine europäische, und als die meisten japanischen Sammlungen; von Dem, was die Chinesen noch besitzen, wissen wir ja so gut wie nichts. Heute soll nur von den Werken ihrer Schüler, der uns vertrauteren Japaner, die Rede sein. Nur eine chinesische Landschaft aus relativ später Zeit, dem Beginn der Mingperiode (um 1400) sei hier gegeben — der Regensturm des Wu I-hsien. Von

dem Meister berichtet die umfangreiche chinesische Kunstliteratur nichts, er scheint nur durch dieses eine signierte Bild bekannt zu sein, aber es stellt ihn in die erste Reihe der grossen Minglandschafter. Ein Epigone also; aber wer in Europa hat im Anfange des 15. Jahrhunderts den Gewalten der Natur eine so machtvolle Sprache gegeben, wie dieser unbekannte Chinese in seinem bescheidenen Tuschbilde! Die japanische Landschaft, soweit sie nicht den Hintergrund bewegter bildlicher Erzählung bildete, die jüngste Schöpfung der japanischen Malerei, geht nicht von dieser gleichzeitigen Mingmalerei aus, sondern ist aus der Nachahmung der grossen Sungmeister, besonders der „südlichen" Schule hervorgewachsen, die sich hauptsächlich der schwarzen chinesischen Tusche bedient. Der höchste Ehrgeiz der Meister der Ashikagazeit, der mit Recht so genannten chinesischen Renaissance, auch der Pfadfinder Jōsetsu, Shūbun, Keishoki, Sōami, Masanobu und selbst des Titanen Sesshū, war befriedigt, wenn sie glaubten, nicht gar zu weit hinter den grossen Sungvorbildern — den Li Lung-mien, Liang K'ai oder gar dem einsamen Gewaltigen Mu Ch'i — zurückgeblieben zu sein. Sie sind darum nicht weniger scharf ausgeprägte Persönlichkeiten; erst ihren Nachtretern geht in der ewigen Nachahmung der klassischen Meister und einer unfruchtbaren Pinselvirtuosität die Ursprünglichkeit verloren. Von Shūbun besitzt das Museum eine kleine farbige Landschaft: dunkle Kiefern, die sich in silbernem Nebel wie trotzige Wächter um das Thor des heiligen Tempelbezirks scharen, dem ein paar Wanderer zuschreiten. Dem modernen Europäer ist eine solche Landschaft wohl unmittelbar verständlich. Die meisten Werke der Ashikagameister aber sind Pinselarchitektur, und zu solchen Schöpfungen schlägt unsere Malerei keine Brücke. Denn unserer so ganz anders gearteten Technik ist die Schönheit und der Ausdruckswert des einzelnen Pinselstriches versagt, die das Leben der Tuschmalerei ausmacht: „each stroke has its moment of life and death". Niemand hat die natürliche Sprache des Pinsels meisterlicher beherrscht, als Sesshū (1420 bis 1506). Seine gewaltigen Landschaften sind aber leider in unserer Sammlung noch nicht vertreten. Immerhin kann das unscheinbare Vogelbild von einer Seite seiner Begabung eine Vorstellung geben. Wundervoll ist die Verteilung der Massen



KANO EITOKU (1543—1590) LANDSCHAFT



SHŪBUN, (15. JAHRH.) LANDSCHAFT

in dem stark überhöhten Rechteck der Bildfläche, der Reichtum und die Tiefe der Tuschtöne. Dann aber: mit welch unerhörter Kraft ist solch ein Ast mit einem ungeheuren Pinselstrich, innerlich bewegt und lebendig, in den Raum gesetzt, und wie ruhig und selbstverständlich sitzt der kluge Star, ein in sich geschlossener Vogelmikrokosmos, auf seinem dürren Zweiglein! Dieser Meister malt wirklich, wie es ein grosser Sungkünstler verlangte, nicht die Dinge, sondern die „inwardness of things". Von Sesson (1450—1506), dem grössten und ganz originalen Schüler Sesshūs, seinem einzigen Pair und, wie Sesshū, einem Priester der Zensekte, haben wir die kühne, zunächst vielleicht unverständliche Landschaft, ein Thal mit einem Haus zwischen kieferbestandenen Hügeln. Mit einer geringeren Zahl von Pinselstrichen war die Landschaft freilich nicht zu geben — aber sie lebt, sie atmet. Die beiden anderen Landschaften im selben breiten Stil, der in Japan von den Besten gerade deswegen so hochgeschätzt wird, weil er der Menge ewig unverständlich bleiben wird, sind Werke des grossen Kanomeisters Eitoku (1543—1590) und des zweiten Chokuan (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts). Sie sind absichtlich „zahmeren" Landschaften vorgezogen, weil sie am reinsten und unmittelbarsten das freie künstlerische Spiel des Pinsels zeigen, jenes „Pinselrückgrat", das schon der alte Chinese Hsieh Ho (5.—6. Jahrhundert) verlangte. Alle diese Bilder sind beileibe keine „Skizzen", d. h. Naturstudien oder Entwürfe, sondern fertige, abgeschlossene Bilder, wenn sie auch in keinen Goldrahmen gespannt

sind und der grösste Teil der Bildfläche freibleibt. „The uncovered silken end of a great masterpiece is often more replete with meaning than the painted part itself" sagt Okakura mit Recht und in ganz ostasiatischem Geiste. Auch das kleine, ganz ungewöhnlich proportionierte Bild des Kōrin (1661—1716), jenes wegen seiner grossen, dekorativen Gemälde und des mächtigen Stils seiner Lackarbeiten — oder sollen wir sagen, wegen der Fälschungen seiner Lackarbeiten? — auch in Europa berühmten späten Meisters, ist nichts weniger als eine Skizze. Welches Bild ist fertiger, dieses Gewebe „aus Veilchenduft und Mondenschein" oder das Blumenwunder des Yanagizawa Kiēn? (1676 bis 1758). Auch dieses ist eine erstaunliche malerische Leistung, aber die „inwardness of things" ist nur in den paar Strichen des Kōrin. Der Fasan des Hokusai (1760—1849), ein echtes und ein gutes Werk des Meisters aus seinem 80. Jahre, führt uns sehr viel tiefer herunter. Auch in Japan hat es wenige Talente gegeben, wie diesen unermüdlichen Beobachter und Zeichner. Aber an seiner Wiege haben ihn die Grazien verflucht: schwer wie eine Axt liegt sein ganzes langes Leben der Pinsel in seiner Hand, und Allem, was er anfasste, war der character indelebilis der Gemeinheit aufgeprägt. Ein gerechtes Schicksal hat ihm denn auch gelohnt: er hat am frühesten von allen japanischen Künstlern Biographen europäischer Zunge gefunden, und in der noch immer verbreitetsten japanischen Kunstgeschichte, die in der That nur schlimmere Nachfolger gefunden hat, stehen die Shūbun, Sesson, Sesshū nur als dienende Brüder an dem Thore zu dem Allerheiligsten, auf dessen Altar einsam Hokusai thront. „At present the public has nothing but a few general misconceptions for a basis of study" sagt Binyon, der uns die erste brauchbare Geschichte der ostasiatischen Malerei geschenkt hat. Hoffentlich trägt die Berliner Sammlung dazu bei, uns von der grossen Malerei Chinas und Japans eine klarere und reinere Vorstellung zu geben.



SESSHU, (1420—1506) STAAR



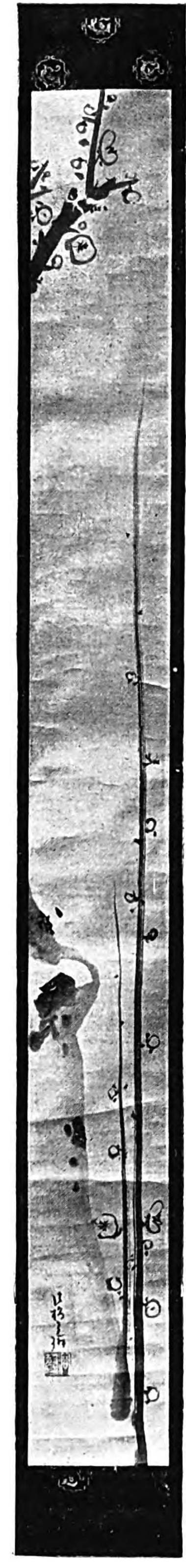
CHRONIK

Die Ausführung der neuen Museumsbauten nach Messels Plänen ist dem intimen Freunde des Verstorbenen, dem Stadtbaumeister Ludwig Hoffmann übertragen worden. Es war die einzig mögliche Entscheidung. Denn mit den vorhandenen Plänen der neuen Gebäudegruppen kann im Sinne Messels nur etwas beginnen, wer dessen Intentionen im Grossen und Kleinen kennt, bei dem das Denken sich im gleichen Rhythmus bewegt. Messels Bedeutung liegt nicht zuletzt darin, dass er nicht vom Zeichentisch aus baute, sondern sehr wesentliche Entscheidungen auf dem Bauplatze traf. Es handelt sich also beim Bau der Museumsgebäude für den Freund nun darum, auf Grund der vorhandenen Pläne lebendig zu ahnen, welche Entscheidung Messel von Fall zu Fall, der Realität gegenüber, getroffen hätte. Hoffmann sieht sich in ähnlicher Lage wie Stüler, dem Erbauer des Neuen Museums. Wenn es jetzt ebensogut wieder gelingt, werden wir glücklich sein. Leicht ist es nicht, auf der einen Seite von Schinkels Griechentum zur höchsten Leistung gespornt zu werden, auf der andern Seite Ihnes schlimmen Museumsbau als abschreckendes Beispiel vor sich zu sehen und die persönliche Schaffenskraft hinter einen fertigen Plan doch zurücktreten lassen zu müssen. Es gehört dazu jene höhere Selbstlosigkeit, die in der Liebe zur stärkeren Natur wurzelt. Weil Hoffmann solcher Selbstlosigkeit, der die Pietät zur Leidenschaft wird, fähig scheint, ist er der rechte Mann.

K. S.

✠

Ein französischer Kunstkritiker, dessen Name über seines Landes Grenzen hinaus bekannt ist, Louis Vauxelles, hat einer Reihe deutscher Künstler eine gastliche Stätte in Paris geschaffen. Auch die Maler Felix Borchardt und Eugen Spiro haben ein Verdienst um das Gelingen des Planes. Zwar bietet diese kleine Ausstellung von kaum hundert Bildern keinen Überblick über das Kunstschaffen im gegenwärtigen Deutschland, zwar wünscht man wohl, dass die Ausstellung anders



OGATA KŌRIN (1661—1716) ALTER PFLAUMEN-BAUM

zusammengestellt worden wäre; aber die Räume der Galerie Devambez am Boulevard Malesherbes sind beschränkt, und man wollte die leichte Improvisation dieser ersten, deutschen Kunstausstellung in Paris nicht durch einen offiziellen Charakter verwischen. Seien wir zufrieden, dass der Plan überhaupt endlich einmal gelungen ist.

Unter den bei Devambez Ausstellenden erscheinen Einige am stärksten; die sich in Deutschland noch garnicht oder nur sehr flüchtig bekannt gemacht haben. Der Reifste im Kreise der Jüngsten ist Rudolf Levi. Ihm hat sich sein siebenjähriger Aufenthalt in Paris nützlich erwiesen. Ein Einfluss von Renoir ist ziemlich verborgen, der von Cézanne offenkundiger. Aber von schwächlicher Nachahmung ist keine Rede. Rudolf Tewes hat van Gogh studiert. Die kräftige Struktur seiner Pinselstriche schafft in seiner Landschaft starke Linien, die einen reichen Teppich bewegter Flächen umschliessen; es ist in dem Bilde Atmosphäre, die die einzelnen Farbtöne zusammenfasst. Neben diesen Beiden ziehen Karl Hofer und Erich Klossowski die Aufmerksamkeit auf sich. Hofer, der erst vor Jahresfrist Rom mit Paris vertauschte, befindet sich in einem Stadium des Überganges. Von Marées kam er zu Delacroix und Daumier. Und jetzt hat Cézanne ihn geblendet. Vorläufig erliegt er ihm, unwillig und doch mit Begeisterung. Es gärt in ihm. Er kann dieser vehementen Eindrücke noch nicht Herr werden. Er ist noch zu sehr verliebt in Cézanne und sieht in seinem heissen Enthusiasmus nicht, dass er sich koloristischer Wiederholungen schuldig macht, die der Meister verabscheute. Er schwankt zwischen Naturalismus und Stilisierung und sucht einen neuen Weg. Man sieht mit gespannter Erwartung der weiteren Entwicklung dieses ernst Strebenden entgegen. Wie bei ihm, so fehlt es auch bei Erich Klossowski noch im Zeichnerischen. Jedoch sieht man mit grosser Freude, wie dieser Künstler Jahr um Jahr, man möchte sagen, Monat um Monat neue Fortschritte macht. Eugen Spiro wirkt ungleichmässig. Seine stärkste und geschlossenste Arbeit ist das Bildnis des Münchners Dr. Kurt Bertels. Auch eine Aktstudie Spiros ist stark und frisch im Ausdruck. Sein eindringliches und redliches Studium der Natur und der grössten Franzosen sprechen sich weiter in seinen kleinen Entwürfen, vor allem in dem Porträt einer alten Bretonin aus, während die „Courtisane" trotz des reichen Farbenaufwandes, trotz der mannigfaltigen Tonmodulationen und der sicheren Zeichnung kalt und farblos wirkt.

Ernst Matthes ist der einzige Graphiker der Ausstellung. Auch er strebt energisch zum Typischen in seiner Verteilung von Linien und Farbe, in denen er Manets und Lautrecs Kunstprogramm folgt. Eine schärfere Accentuierung der Silhouette, eine stärkere Reduktion der Ausdrucksmittel, eine straffere Geschlossenheit wird sein Eifer wohl noch erreichen.

Friedrich Haller trat kürzlich ja in Berlin auf. Die eine Skulptur in der Ausstellung charakterisiert ihn unzureichend. Bedeutender ist das schreitende Mädchen, woran er zurzeit in seinem Atelier arbeitet.

Die Bilder, die Borchardt, Burger, Palmié, Vinnen und Weisgerber ausstellen, sind in Deutschland bekannt. So erübrigt es sich, darüber zu sprechen.

O. Gr.

❦

Beim Verkauf der Sammlung James Garland in New-York wurden hohe Preise für französische Bilder aus der Schule von 1830 gezahlt. Es brachten ein Corot, „Abend am See", 90500 Fr. (M. Coolidge, Boston); ein Daubigny, „Morgen an der Marne", 70000 Fr. (Emerson Mac Miller); ein Théodor Rousseau, „Das Gehöft", 58500 Fr. (Knoedler); und ein Millet, „Bauernhof", 56500 Fr. (Scott und Fowles).

In der Mendelsohn-Hall wurden, beim Verkauf der Sammlung I. T. Martin ebenfalls hohe Preise erzielt. Millets „Auf dem Wege zur Arbeit" brachte 200000 M. (H. S. Henry, Philadelphia); Corots „La Charette" wurde mit 120000 M. bezahlt; „die Taufe" von Knaus mit 35600 M.; ein Diaz, „die Badende", mit 25200 M.; Daubignys „Dämmerung an der Seine" mit 52400 M.; und Th. Rousseaus „Holzfällerinnen" mit 30800 M.

❦

Bei Max Perl, Berlin, wird am 7. und 8. Mai eine beachtenswerte Sammlung von Radierungen, Handzeichnungen, Lithographien, Holzschnitten und Schabkunstblättern alter und moderner Meister versteigert.



WILLIBALD KRAIN, GRABLEGUNG USGEST. IN DER MÜNCHENER SEZESSION

KUNSTAUSSTELLUNGEN

DIE MÜNCHENER FRÜHJAHRSSEZESSION

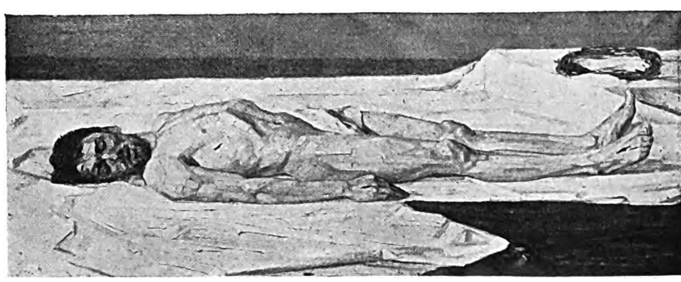
VON

WILHELM WORRINGER

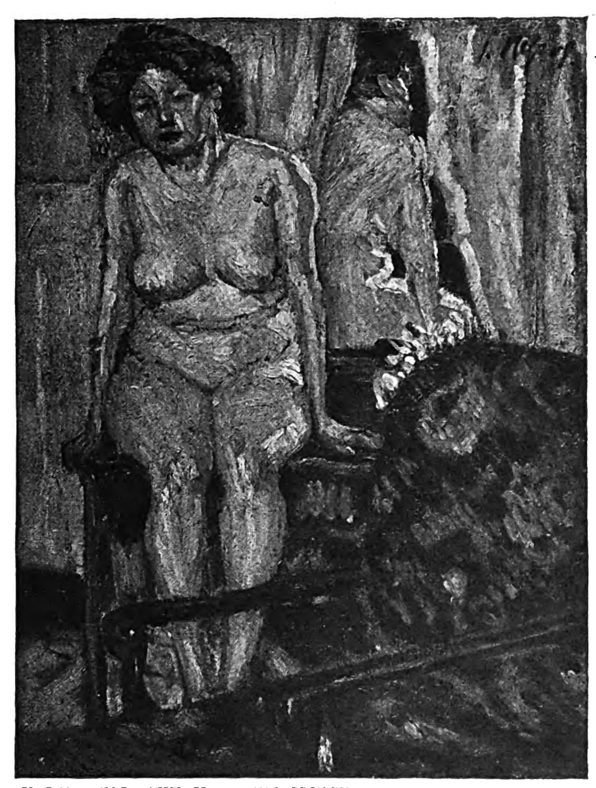
Vor Jahren hatten die Frühjahrsausstellungen der *Sezession* einen intimen Reiz. Man wusste sich vom grossen Fremden- und Käuferpublikum des Sommers unbeobachtet und stellte interne Atelierexperimente zur freien Diskussion. Das gab den Ausstellungen die besondere Physiognomie und aller Reichtum an persönlichen Zügen verdeckte nie die Linien einer bestimmten Richtungstendenz, an der man sich über die kommenden Entwicklungsmöglichkeiten orientieren konnte. Und die Diskussion war nach allen Seiten hin fruchtbar. Heute befindet sich die Frühjahrsausstellung auf dem Niveau der sommerlichen Veranstaltung. Die Sezession hat Fett angesetzt. Im Frühjahr und Sommer die gleiche Atmosphäre saturierter Existenz, die gleiche Glaspalastluft, die gleiche Marktreife des Gebotenen. Um die bürgerliche Behäbigkeit zu kachieren, lässt man sich von Paris einige Sensationen kommen, die auf regulärem Wege, d. h. wenn sie aus irgend einem Schwabinger Atelier eingeschickt worden wären, niemals die Jury passiert hätten.

Diesmal bestreitet man mit einer Anzahl Cézannes das undisziplinierte Kuriositätsbedürfnis des Publikums. Es sind einige schöne Stücke darunter und keines ist dabei, das dem mit Cézanne einigermassen Vertrauten nicht wertvolle Aufschlüsse gäbe. Aber um das grosse Publikum an die Erscheinung Cézannes zu gewöhnen, sollte man nur das Auserlesenste nehmen.

Wie wenig die Sezession mit ihrer Überzeugung mit ihrem Herzen hinter der Veranstaltung steht, wird hinreichend durch die



CURT WITTE, DER GEKREUZIGTE AUSGEST. IN DER MÜNCHENER SEZESSION



JULIUS HESS, AKT VOR DEM SPIEGEL
AUSGEST. IN DER MÜNCHENER SEZESSION

Tatsache illustriert, dass sie einen Teil der im Katalog vermerkten Cézannes, und zwar zum Teil sehr charakteristische und beziehungsreiche, im Sekretariat aufgehängt hat, also unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Damit kein Gerechter Ärgernis nehme! So sieht die Cézanne-Liebe der Münchener Sezession aus!

Die anderen Säle sind, wie gesagt, physiognomielos. Eine Menge tüchtiger und in engen Grenzen kultivierter Arbeiten, aber ohne einen respektablen Gesinnungszusammenhang. Viel Geschick, nur wenig Gesinnung. Saturierte Existenzen ....

Einiges Erfreuliche sei hervorgehoben. Vom alten Stamm der Sezession ist Habermann am besten vertreten. Er hat nicht nur ein solides Können, sondern auch Esprit und eine nicht nur äusserliche Eleganz; und das fällt in München auf. Sehr reife und delikate Arbeiten gibt W. L. Lehmann; überaus fein ist sein grosses Pastell „Bahnhof". Paul Crodel zeigt gehalt- und geschmackvolle Winterlandschaften, Theodor Hummel neben einer entzückenden Landschaft St. Wolfgang ein malerisch feinfühlig behandeltes Brauereiinterieur. Karl Reisers Landschaften bieten seine bekannte Manier diesmal in einer reicheren und feineren Ausgestaltung. Auch F. Gärtner und A. Lamm fallen als kultivierte Landschafter sehr angenehm auf. Eine interessante Entwicklung konstatiert man bei Julius Seyler. Sein „Modell" und „Durch die Furt" sind überraschend lebendig in der Auffassung. C. Schwedeler-Paris und J. W. Schülein sind neue Namen, die sehr guten Eindruck machen. Von W. Gallhof-Weimar sieht man eine exquisite Bildnisstudie, von Willibald Krain-München eine malerisch diskrete und in der Erfindung kapriziöse Begräbnisszene; Eugen Wolff und Julius Hess bestätigen im allgemeinen die gute Meinung, die man im Vorjahre von ihnen empfing. Der Graphiker Willi Geiger tritt mit einem grossen Ölgemälde auf, das in seiner glatten Mache ziemlich enttäuscht. Ebenso unerfreulich und routiniert sind die anspruchsvollen figürlichen Darstellungen von Schnackenberger und Schwalbach. Zwei grosse Figurenbilder von Wyler-Aarau und Bühler-Rom zeigen einen bedenklichen und sterilen Klassizismus. Linearstil und Tempera allein tun es nicht. Als Atelierexperiment erregt der „Gekreuzigte" von Kurt Witte Interesse. Wie hier die Struktur der Pinselstriche sicher und energisch die Form schafft, das deutet auf gute Voraussetzungen für spätere, innerlich reichere Arbeiten.

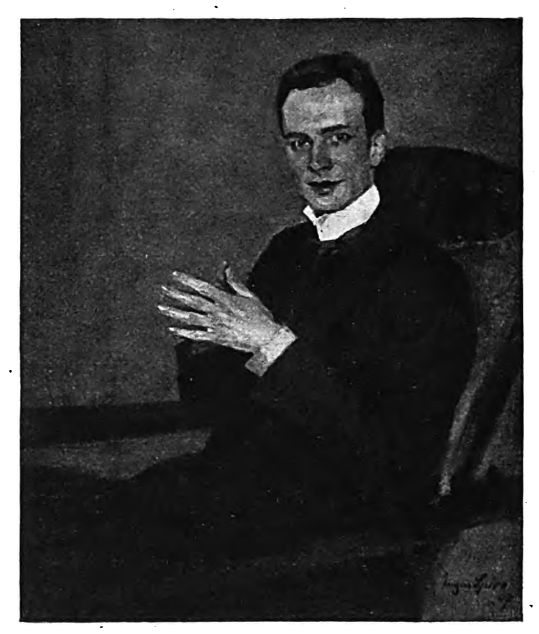
Die Schwarzweiss-Abteilung wird, wie in Berlin, von Rudolf Wilke beherrscht, über den an dieser Stelle nichts zu sagen übrig bleibt. Eine andere Gedächtnisausstellung veranstaltete man mit den Zeichnungen des verstorbenen Karlsruhers H. Braun; meist Stadtansichten, feine und sympathische Arbeiten eines soliden Könners. Die Skizzen Julius Diez' zu den Shakespeare-Aufführungen des Künstlertheaters lassen ziemlich kalt. Man durfte nicht an Walsers entzückende Figurinen denken. Habermann fesselt auch mit seinen Zeichnungen stark. Die guten Zeichnungen von Hayek-Dachau versprechen mehr als seine Gemälde halten. Fast möchte



WILHELM GALLHOF, BILDNISSTUDIE
AUSGEST. IN DER MÜNCHENER SEZESSION



JULIUS SEYLER, DAS MODELL
AUSGEST. IN DER MÜNCHENER SEZESSION



EUGEN SPIRO, BILDNIS DR. K. BERTELS
AUSGEST. IN DER DEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN PARIS

man dasselbe von Zügels bewunderungswerten einfachen Studien sagen.

DIE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN DRESDEN (GALERIE ARNOLD)

VON

PAUL FECHTER

Die Bedeutung dieser Ausstellung ist eine zwiefache. Sie bringt neue Erscheinungen, in deren Unausgeglichenheit Zukunft zu liegen scheint; und zugleich zeigt ihr Niveau die erzieherische Arbeit des letzten Jahrzehnts, die selbst den Potenzen zweiten Ranges noch Möglichkeiten artistischer Kultur schuf.

Von den Älteren giebt Liebermann die stärksten Eindrücke. Die neuen Radierungen und Zeichnungen stehen mit ihrem rassig vibrierenden Leben und der nervösen Ausdrucksenergie an erster Stelle. Daneben tritt die gebändigte Vitalität Lovis Corinths, die feine feminine Lyrik Ludwig von Hofmanns und Thoma mit der schlichten Ponte Nomentana von 1880. Merkwürdig konsistenzlos wirkt Kalckreuth; Klinger und Stuck geben in der Hauptsache Bekanntes. Slevogt hat das Wertvollste unter den Lithographien geliefert: die Blätter zum Lederstrumpf, die in dem starken Gefühl für die Atmosphäre des Erzählten, in dem kühlen klugen Raumempfinden und der Lebendigkeit bewegter Linie in der That die moderne Fortbildung Menzels (mit einem Einschlag von gallischer Seite her) bedeuten. Des weiteren sieht man die schwere Kraft Fritz Boehles, Otto Greiner mit einigen Radierungen, Paul Baum mit älteren Arbeiten aus Italien und ein paar schönen lichterfüllten Landschaftszeichnungen der letzten Zeit. Thomas Theodor Heine hat in seinen Judithzeichnungen das Bedeutsamste der von Beardsley ausgehenden Entwicklung geliefert. Schmutzer und Käthe Kollwitz bringen oft Gesehenes; und auch sonst werden manche Beharrungstendenzen merkbar. Heinrich Zille ist in seinem Schema verblieben, Heinrich Vogeler in seiner liebenswürdigen Kleinkunst, die in der Beschränkung auf Ex-libris-Formate am sympathischsten ist; Orlik, Gattiker Rudolf Sieck, Marcus Behmer, Vrieslander zeigen im wesentlichen ebenfalls die gewohnten Züge.

Auf der anderen Seite wird dafür eine desto reichere Entfaltung neuer Bestrebungen bemerkbar. Karl Hofer bringt in ein paar Akten, die Ergebnisse seiner Berührung und den Versuch einer Auseinandersetzung mit Rodin; Beckmann und Walter Püttner offenbaren Entwicklungsenergien voll Verheissung, Brockhusen bringt ein paar stark gefühlte Strandlandschaften, Amandus Faure wirkt mit seinen Theater- und Zirkusszenen als Graphiker ebensostark wie als Maler. Adolf Schinnerer zeigt, von der Reise des jungen Tobias bis zu dem Simson, eine Befreiung, von der noch Manches zu erhoffen ist, und auch die noch unklar ringende Kraft Willy Geigers, die vitale Frische Woldemar Roeslers bedeuten Bereicherungen.

Auch Walsers Don Quichote-Radierungen notiert man gerne, zumal seine Begrenzungen für die Illustration geradezu Vorzüge geworden sind; ebenso Barlach, dem die Graphik eine Lösung zu bringen scheint.



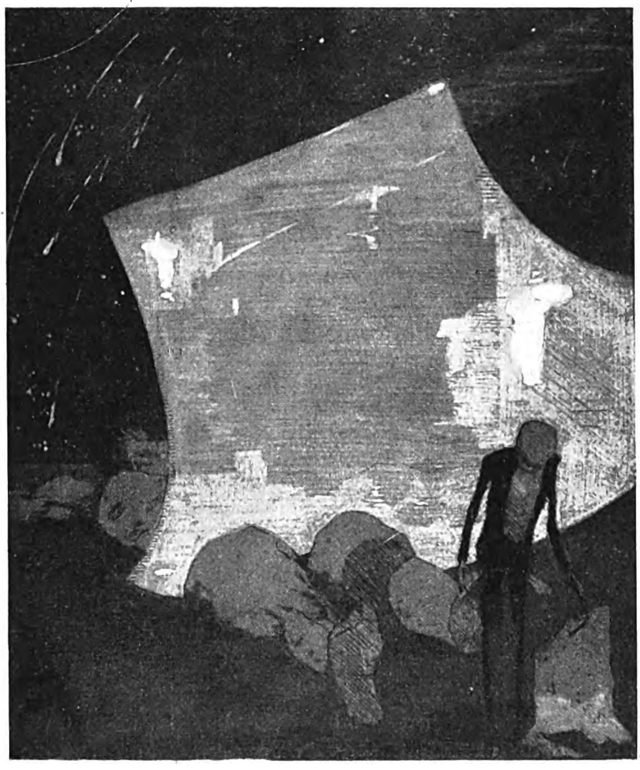
CARL WEIDEMEYER, TÄNZERIN
AUSGEST. IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Ähnlich liegt der Fall bei Emil Nolde, in dessen Blättern am stärksten wirkt was sie verheissen.

Mehr als sonst sind diesmal die Dresdener vertreten. Richard Dreher hat ein paar seiner ruhig kräftigen Landschaften, Otto Fischer einige in ihrer Sachlichkeit vortreffliche Radierungen geschickt; Robert Sterl bringt eine Reihe energischer Lithographien. Daneben stehen die Leute der „Brücke", E. L. Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel — gärende Kraft, der die freieste Form noch nicht frei genug ist und die doch vielleicht eines Tages eine Bereicherung bedeuten wird. Auch Hans Nadler und Wilhelm Claus versprechen manches.

Bleiben die neuen Erscheinungen, vor allem die, die neben Geiger und Schinnerer als Kandidaten für den Villa Romana-Preis genannt wurden. Joseph Uhl hat sich aus Goya (mit einem Zusatz neuer Münchener Graphik) einen Stil der Radierung geschaffen. Ein Gegenstück zu ihm ist Heinrich Wilhelm Wulff, ein Schüler Kalckreuths, der allerhand Märchenstimmungen giebt. Weniger wirkt der Leipziger Otto Bossert; man sieht zu sehr die Quellen, um über das Eklektische hinwegzukommen. Dagegen bleiben ein paar Arbeiten Harry Jaegers im Gedächtnis.

Manches wäre noch zu nennen — das Bild des Ganzen bliebe das gleiche. Viel Wertvolles ist unerwähnt gelassen; es verblieb innerhalb der Gesamtheit. Denn darin liegt der Charakter dieser Ausstellung, dass sie eine Fülle neuer Erscheinungen bringt und doch von einer Geschlossenheit ist, die hoffnungsvoll, aber auch ein wenig nachdenklich stimmt.



WILH. GEIGER, VENUS MORS
AUSGEST. IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN



PAUL BAUM, BAUERNHOF — AUSGEST. IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

DIE DEUTSCHE AUSSTELLUNG IN NEWYORK

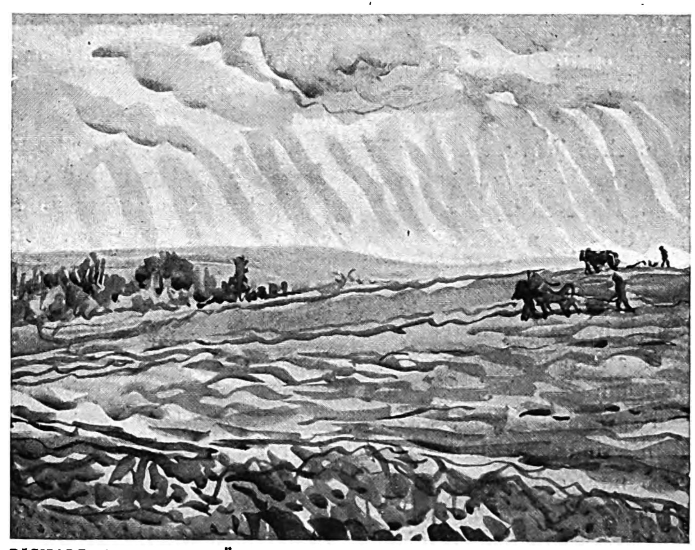
VON

W. R. VALENTINER

Die Ausstellung war glänzend inszeniert. Dass sie den Namen der deutschen Regierung als Aufschrift trug, dass ihr ein politisches Ansehen gegeben wurde, während die Regierung doch keinen Einfluss auf die Auswahl ausübte, dass sie im *Metropolitan-Museum*, dem Lieblingskind der vornehmen Welt Newyorks, untergebracht werden konnte und dass bei der Eröffnung ein Empfang durch Pierpont Morgan stattfand, war Alles, was man wünschen konnte.

Der Deutsch-Amerikaner Hugo Reisinger, der die Seele des Ganzen war, hatte mit Begeisterung das Möglichste geleistet, und Wilhelm Bode hatte dafür gesorgt, dass der Ausstellung ein fester Halt durch eine Anzahl der besten Werke der Nationalgalerie gegeben war.

Den Umfang hatte man mit Recht beschränkt, 150 Bilder und 30 Skulpturen, in dem Gedanken, dass nur mit Wenigem ein Eindruck zu erreichen sei. Die Absicht war, ein Bild von der Leistung der deutschen Malerei der letzten dreissig Jahre zu geben. Denn seit Defregger und Vautier hatte man in Amerika nichts mehr von deutscher Kunst gehört; die Invasion der Barbizonschule und der französischen Impressionisten war so überwältigend, dass der unbedeutende Name eines Nachfolgers Rousseaus oder Corots mehr Klang hat als der Menzels oder Leibls. Man mag es ja ein Wagnis nennen, die schwerfälligen deutschen Bilder an die Stelle der grossen Franzosen setzen zu wollen. Doch erinnere man sich, dass es nicht ausschliesslich Kunstsinn war, wenn die Amerikaner ihre grossen Sammlungen französischer Gemälde anlegten; sonst hätten sie nicht mit gleicher

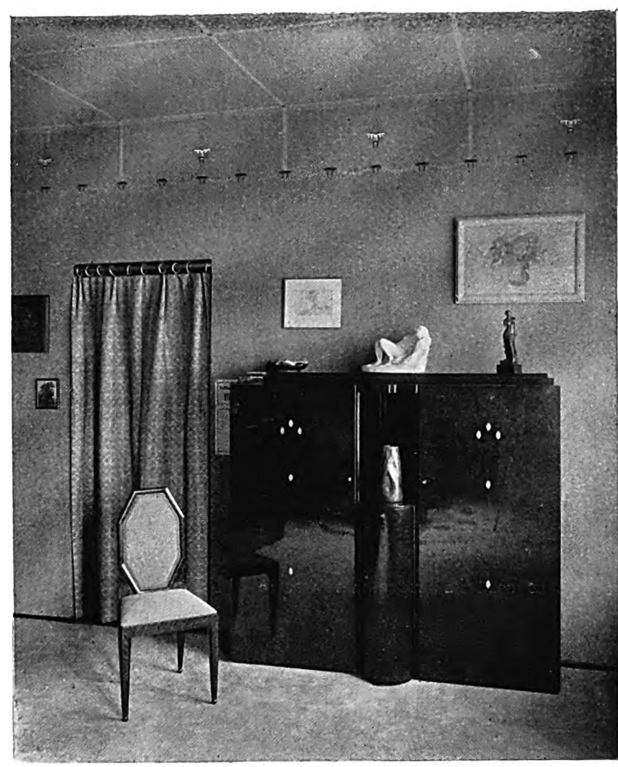


RICHARD DREHER, PFLÜGENDE BAUERN
AUSGEST. IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN



OTTO GREINER, HERRENBILDNIS
AUSGEST. IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Begeisterung Meissonier und Detaille aufgenommen wie Manet und Degas. Mit Vielem, was die Mode mit in den Kauf nahm, kann das Beste der Deutschen wohl einen Vergleich aushalten, und wenn für einen Jacob Maris oder einen Mauve bisweilen mehr als 200000 Mark ausgegeben werden, ist nicht einzusehen, warum nicht auch Trübner zu Recht kommen soll. Man kann daher nur dankbar sein, wenn dafür gearbeitet wird, der deutschen Kunst ein Absatzgebiet mehr, das ergiebigste der Welt, zu schaffen, um das man sich bisher nur mit Ungeschick, namentlich auf den Weltausstellungen in Chicago und Saint Louis bemüht hatte, und muss es bedauern, dass man auf deutscher Seite auch diesmal wieder nicht alle Kraft zusammengenommen hat und besonders unter dem Modernsten nicht das Beste auswählte. Carl Marr und Arthur Kampf, die, der eine für Süd-, der andere für Norddeutschland auszuwählen hatten, mögen das Beste beabsichtigt haben, sind aber kaum richtig mit ihrer Aufgabe zustande gekommen. Gewiss ist manches Vortreffliche geschickt worden. Es braucht nicht ausführlich aufgezählt zu werden, da es von den Ausstellungen der letzten Jahre in Deutschland zur Genüge bekannt ist. Liebermann ist relativ gut vertreten, mit den Flachsspinnerinnen der Nationalgalerie und einem farbig sehr reizvollen Bild aus Herrn Reisingers Besitz, den Polospielern, die an Degas erinnern, ohne unpersönlich zu sein. Von Leistikow ist die grossartige Thüringer Landschaft der Sammlung Arnold, von Ludwig von Hofmann sind die schönen dekorativen Wandbilder aus Weimar, von Trübner das Schloss Heimsbach (aus Herrn Reisingers Besitz), und zwei alte Bekannte, der Hund als Wächter und die Aussicht aus dem Heidelberger Schloss, von Reinhold Lepsius das Bild der Frau Weisbach ausgestellt. Die Freunde Uhdes und die Anhänger E. von Gebhardts, zu denen die Amerikaner kaum gehören, finden diese Künstler angemessen vertreten und auch Stuck kommt mit einer Wand voll Bilder — darunter eine schaurige Unterweltsszene bedeutenden Umfanges — auf seine Kosten. Erinnert man noch an einige Münchener Werke, an zwei von Habermann, an einen guten Akt von Leo Putz, ein Ochsenbild von Zügel, und eine hübsche Entenskizze von Schramm-Zittau, so ist das Wesentliche genannt. Dies bildet indes den kleineren Teil. Dass an der grösseren Masse von den kunstverständigen Amerikanern kein grosser Anteil genommen wird, kann man ihnen nicht verdenken; man muss sich wundern, wenn sie nicht die ganze moderne deutsche Kunst verwünschen und aus freundlicher Gesinnung für Deutschland nur meinen, die Ausstellung vergegenwärtige nicht das Beste. Das Übergewicht des Gleichgültigen wirkt namentlich durch den ungeheuerlichen Umfang einer Anzahl Bilder. Da sind: ein Wald mit lebensgrossen Baumstämmen von Vinnen, eine riesige, grellgelbe Allegorie in ungeschlachtem Bretterrahmen von Erler, ins Ungeheure vergrösserte Jugendillustrationen von Hengeler und A. Jank und Mehreres von Arthur Kampf, dem kaum mehr als äussere Mache nachzurühmen ist. Sieht man beinahe durch jede Thür eines seiner Werke, so sucht man dagegen vergeblich nach Namen wie Slevogt, Hübner, Corinth, Kalckreuth, Greiner, Th. Heine, Boehle, Rolfs, Hofer, Paul Baum u. a. Andere Künstler wieder sind höchst dürftig vertreten, wie Klinger, von dem ein paar frühe Radierungen ausgestellt sind oder Thoma, von dem man drei aussergewöhnlich schwache Landschaften aussuchte, und kein Versuch ist gemacht, von jüngeren Künstlern, von denen jedes Jahr auf der Sezession der eine oder andere neu auftaucht, einige Bilder auszuwählen. Statt dessen sind derbe Münchner Bierbilder recht zahlreich, und auch die Salonkunst Friedrich August Kaulbachs ist liebevoll berücksichtigt worden. Der einzige Saal, der befriedigend wirkt, ist der mit den Gemälden der älteren Generation, die in ihrer anspruchslosen Treue und Wahrheit in der verwirrenden Umgebung Newyorks klassisch wirken. Diese Bilder sind wohl die einzigen, die den Amerikanern wirkliches Interesse abgewonnen haben, wenn man mehr nach dem Urteil der Wenigen als nach den Zeitungen



GUSTAV GOERKE, INTERIEUR
AUSGEST. IN DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN, VICTORIASTRASSE 10

urteilen will, die nicht besser als anderswo das Dürftige und Sensationelle am meisten lobten. Sicher wird der Eindruck von der Ausstellung unter den 150000 Newyorkern, die die Ausstellung innerhalb sechs Wochen besuchten, nicht ganz verhallen, aber etwas Durchschlagendes ist nicht erreicht, einmal weil nicht das Beste ausgewählt wurde und zum anderen weil es für einen Fremden, der mit der französischen Kunst aufgewachsen ist, nicht leicht sein mag, zur deutschen überzugehen; und weil schliesslich die Amerikaner in den letzten dreissig Jahren selbständiger in ihrer eigenen Kunst geworden sind.

DIE SAMMLUNG MOSLÉ

Die Ausstellungsräume des *Berliner Kunstgewerbemuseums* sind für die leider nur kurze Zeit eines Monats in japanische Zimmer verwandelt, um den angemessenen Hintergrund für die Japan-Sammlung des Herrn Konsul Moslé abzugeben. Mit scheinbar geringen Mitteln, durch Niedriglegen der Decken und Bespannen der Wände mit einem grünlich-grauen Rupfen, der durch farblose Holzleisten gefasst wird, sind sehr reizvolle Interieurs geschaffen, und man bemerkt nicht ohne Staunen, wie viel von japanischem Geschmack in unserer modernen Raumkunst enthalten ist; denn diese japanisch gestimmten Interieurs unterscheiden sich nur wenig von guten Innenräumen einer modernen Kunstgewerbeausstellung. Selbst eine ganz japanisch ausgebildete Wand, wie sie an zwei Stellen durchgeführt ist, mit dem To-ko-noma, der Nische, in der man das Bild aufhängt und die Vase mit einem Blütenzweig oder ein Räuchergefäss aufstellt, wirkt kaum fremdartig. Man kann sich hier wieder einmal bewusst werden, wie stark diese zweite ostasiatische Invasion in die Kunst Europas, die wir jetzt erleben, — die erste hat ihren Höhepunkt in der Zeit des Rokoko, — in ihren unmittelbaren Wirkungen gewesen ist.

Die überaus grosse Liebe und Sorgfalt, die ebenso wie für die Ausstellung auch für den Katalog der Sammlung verwendet sind, offenbaren sich gleicherweise in ihrer Zusammenstellung. Wie die meisten bisherigen Japan-Sammlungen trägt auch diese überwiegend kunstgewerblichen Charakter. Denn auch die Holzschnitte, von denen sie eine bedeutende Zahl gewählter Drucke enthält, dürfen nicht ohne weiteres zur hohen Kunst Ostasiens gezählt werden. Innerhalb des Kunstgewerbes stehen die Schwertzieraten in der Sammlung Moslé an erster Stelle. Von den frühesten Stichblättern aus der Zeit des Kaisers Kimmei (6. Jahrh.) bis zu den prunkvollen Schwertzieraten des Fürstentums Kaga, deren reichste Stücke dem 18. Jahrhundert entstammen, und den jüngsten Arbeiten des letzten grossen Meisters der Ozuki-Schule, des erst vor einem Jahrzehnt verstorbenen Kano Natsuo, sind alle Zeiten und Schulen vertreten, die berühmteste Schule, die der Goto-Shirobei-Meister mit einer lückenlosen Folge, die von jedem der 16 Hauptmeister eine Reihe vorzüglicher und charakteristischer Werke enthält. Vom Anfang des 16. bis weit ins 19. Jahrhundert hinein waren diese Goto-Meister ausschliesslich für die Fürsten des Landes thätig. Ihre Arbeiten sind zu allen Zeiten hochgeschätzt gewesen und auch heut am meisten bewundert und gesucht. Eine vollständige Reihe, wie die der Sammlung Moslé, dürfte auf europäischem Boden bisher einzig dastehen.

Die Lackarbeiten, die hauptsächlich durch die Gattung der Inro — Medizinbüchschen — vertreten sind, können sich an Bedeutung mit dieser mustergültigen Sammlung der Schwertzierate nicht messen. Es sind lediglich Arbeiten der Spätzeit vom 17. Jahrhundert an, die gleich den Farbdrucken der Ukiyoye-Schule die Überfeinerung einer alten Kultur darstellen, aber an charaktervoller Schönheit hinter den originalen Werken der grossen Epochen japanischer Kunst zurückstehen. Die Töpferkunst, die charakteristischste Form des ostasiatischen Kunsthandwerks, ist nur mit wenigen Proben vertreten. Sie, die auf unser modernes Kunstgewerbe den stärksten Einfluss übte, indem sie eine eigene, neue Kunstart zeugte, ist noch das Stiefkind vieler Sammler, die an der sauberen Feinarbeit der Lack- und Metallgegenstände mehr Freude haben als an den scheinbar willkürlichen Zufallsprodukten der Überlaufglasur.



GUSTAV GOERKE, BUFFET AUSGEST. IN DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN VICTORIASTRASSE 10

Wertlos sind die Gemälde, die zur Ausstattung der Räume dienen. Aber man soll das einer Sammlung nicht zum Vorwurf machen, die den Hauptnachdruck auf andere Gebiete gelegt hat, und man kann einem Sammler nur dankbar sein, der soviel Liebe und Sorgfalt für das einzelne Stück mit so reifem historischem Interesse für das Ganze zu vereinen wusste, um der Öffentlichkeit in ebenso geschmackvoller wie abgerundeter Form eine vollständige Geschichte der Schwertzieratkunst in Japan vorzulegen.

Curt Glaser.

✲

Wien. – Je weniger packende Ereignisse in Malerei und Skulptur die Aufmerksamkeit fesseln, desto mehr erhitzen jetzt Architekturfragen die Köpfe. Der bevorstehende Abbruch des alten Kriegsministeriums, das mit seiner schönen, breiten Ruhe den Platz „Am Hof" abschliesst, hat den Anstoss gegeben. „Verkehrsrücksichten" – wie immer. Als man voriges Jahr den Bau einer Untergrundbahn plante, die allen Verkehrsmiseren abgeholfen hätte, protestierten die Fiaker. Und schnell wurde eine alte römische Mauer entdeckt, die die Anlage der Untergrundbahn unmöglich machte ... Jetzt muss dafür das Kriegsministerium fallen; und schon heisst es auch, dass in der nächsten Zeit der schöne, alte Franziskanerplatz zerstört werden soll; und durch die Bresche in seinen so schön geschlossenen Wänden wird eine Elektrische fahren, die kein Mensch dort braucht, — nur, weil die Häuser, die man zur Demolierung ankaufen muss, dort am billigsten sind. Und wieder werden, wie beim Kriegsministerium, Kunstfreunde Einsprache erheben, und es wird wieder umsonst sein; weil es Kunstfreunde sind und keine Fiaker. Schliesslich wird man nur trachten, das ärgste Unheil zu verhüten und Konkurrenzen für die Platzgestaltung ausschreiben, wie jetzt für den Platz „Am Hof", vor dem Einem auch schon graut, weil man ja doch ahnen kann, in was für Hände die Aufgabe geraten wird ... Kommen aber einmal bei uns Aufgaben in gute Hände und werden erfreulich gelöst, so sind wir nicht etwa froh, ein paar gute Sachen zu haben, nein: geschwind wird gezetert, dass die Kurverwaltung in Meran das neue Theater und das Kurmittelhaus von Münchener Architekten hat bauen lassen, und zur Verteidigung der Geschäftsinteressen wird in allen Blättern ein donnernder Patriotismus aufgefahren. Fragt man aber, wer bei uns imstande wäre Gleichartiges zu leisten, so antworten sie: „Aber Hellmer und Fellner, bitte!"

Berlin ist viel zu stolz auf sein Malheur, muss ich immer denken. Es geht uns wirklich nicht besser, und – wenn man Otto Wagner ausnimmt – unsere „führenden Architekten", die Herren Ohmann oder gar Karl König können den Genzmer und Ihne und Raschdorff wirklich die Hände reichen. Die neuen Häuser von Gotthilf und von König, mit denen man das entzückende Schwarzenbergpalais totgeschlagen hat, das Haus der Kaufmannschaft und das der Industrie, die ganze Kopflosigkeit überhaupt, womit dort das Verbauen betrieben wird, haben die vornehmste baukünstlerische Aufgabe, die Wien jetzt zu lösen hatte: die Ausgestaltung des Karlsplatzes, für alle Zeiten erledigt. Wollte man jetzt hier noch Künstlerisches leisten, so müsste man Alles niederreissen, was da entstanden ist. Der einzige Unterschied zwischen Berlin und Wien ist nur mehr, dass wir kein einziges anständiges Miethaus haben, und der letzte Unternehmer in Wilmersdorf oder Friedenau draussen mit mehr Kulturbewusstsein baut

als Irgendwer in Wien. Was bei uns Gutes geleistet wird, was die „Wiener Werkstätte" bringt und die paar jungen Künstler, die da sind, bleibt auf den engsten Kreis beschränkt; ausserhalb lebt die Menge immer noch etwa um 1860. Walter Fürst

✿

Berlin. — Gustav Goerke ist ein Architekt und Kunsthandwerker, der wohlthätig dadurch auffällt, dass er auf Individualitätsposen verzichtet. In seinen ständig nun in der *Victoriastrasse 10* ausgestellten Interieurs ist freilich noch viel malerischer Überschwang; aber das beruht nicht auf Originalitätssucht, sondern ist nur ein zeitweiliges Abirren von gesunder Handwerksvernunft und künstlerisch gut gebildetem Sachsinn. Eine Arbeit, wie die seine, verdient alle Förderung, weil sie im wesentlichen das Objektive meint und darum entwickelungsfähig ist.

✿

Lewin-Funckes Studienateliers für Malerei und Plastik wachsen sich immer mehr zu einer Art von Vor- und Übungsschule der Berliner Sezession aus. Das bewies jetzt wieder die Ausstellung der freien Studien selbständiger Künstler und der Schülerarbeiten. Unter den Künstlerarbeiten war viel Feines; unter den Versuchen der Schüler manches Talentvolle. Den meisten Zulauf hat die Corinthklasse; doch fehlt ihr ein Gegengewicht. Vielleicht wäre es eine Idee, diese Schule mit der Kunowskischule zu verbinden.

✿

Düsseldorf. — Das *Warenhaus Tietz,* das Olbrich noch bis zum Rohbau durchführen konnte, ist nun fertig. Es stellt sich als ein schönes Monument des Olbrichschen Talentes dar. Es ist Kühnes und Monumentales darin und auch dekorativ Spielerisches von jener Art, die die Wiener Natur des allzufrüh Gestorbenen so liebte. Auch hinter diesem schönen Beispiel moderner Baukunst steht letzten Endes der Geist Messels — wie hinter allen modernen Warenhausbauten. Olbrichs Schöpfung hat dadurch aber nur gewonnen. —

Auch ist in eben diesem Hause Tietz die regelmässige *Kunstausstellung,* unter der Leitung von Billing-Karlsruhe, Clarenbach und Westerndorp, eröffnet worden.

✿

Dresden. — Bei *Emil Richter* waren Arbeiten von Emanuel Hegenbarth, dem Schüler und Schwiegersohn Zügels ausgestellt. Zügels Einfluss tritt in den neueren Arbeiten Hegenbarths, die verdienten Erfolg fanden, mehr und mehr zurück.

✿

Frankfurt a. M. — Einen Salon für Graphik hat *A. Voigtländer-Tetzner* hier begründet. Die Eröffnungsausstellung brachte die in „Kunst und Künstler" neulich von Jan Veth ausführlich besprochene Sammlung der Arbeiten von Thomas Rowlandson. Es ist sehr zu begrüssen, dass die in Deutschland noch immer sehr stiefmütterlich behandelte Graphik in der Voigtländerschen Kunsthandlung nun eine Stätte gefunden hat, wo sie guter Vertretung gewiss zu sein scheint.

✿



RUDOLF LEVI, STILLEBEN
AUSGEST. IN DER DEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN PARIS

Magdeburg. — Das Kaiser-Friedrich-Museum hat aus einer *Kalckreuth-Ausstellung im Kunstverein* zwei Gemälde erworben: „Leuchtthurm von Cuxhaven" und ein Knabenbildnis. —

Die Stadt hat vom Staate das *Dommuseum* übernommen. Es wird vom Kaiser-Friedrich-Museum aus verwaltet werden.

✿

Newyork. — Die ausgezeichneten typographischen Leistungen des Insel-Verlags wurden dem amerikanischen Publikum in der *Brentano'schen Buchhandlung* vorgeführt. Der eigentliche Veranstalter war W. A. von Heymel, der eben jetzt von seiner Amerikareise, die er zu lebhaft besprochenen Vorträgen über Fragen mo-

derner internationaler Kultur benutzt hat, nach Deutschland zurückgekehrt ist.

✲

Posen. – Im Kaiser-Friedrich-Museum wurden neuere Arbeiten von Ludwig von Hofmann gezeigt. Angekauft wurde in jüngster Zeit eine grosse Landschaft von Theodor Hagen und das früheste bekannte Porträt von Wilhelm Leibl, das auf Schiefer gemalte Brustbild seines Jugendfreundes Franz (1862, Mayrs Verzeichnis Nr. 1), das sich bisher in Posener Privatbesitz befand. Die Galerie besitzt ausserdem schon Bilder von Leistikow, Trübner, Thoma, Slevogt, Uhde, Jongkind, Zuloaga, Claude Monet usw.

✲

Schweiz. – Hodlers Kunst hat in seinem Fresko für Jena eine Vollendung seines historisch-monumentalen Stils, in seinem Dreibild von der Liebe eine kühne Erweiterung seiner Zustandsschilderung gewonnen. Die Ausstellung beider Werke in *Zürich* war ein nationales Ereignis.

In *Genf* ist jetzt eine Ausstellung von Landschaften des Malers Trachsel.

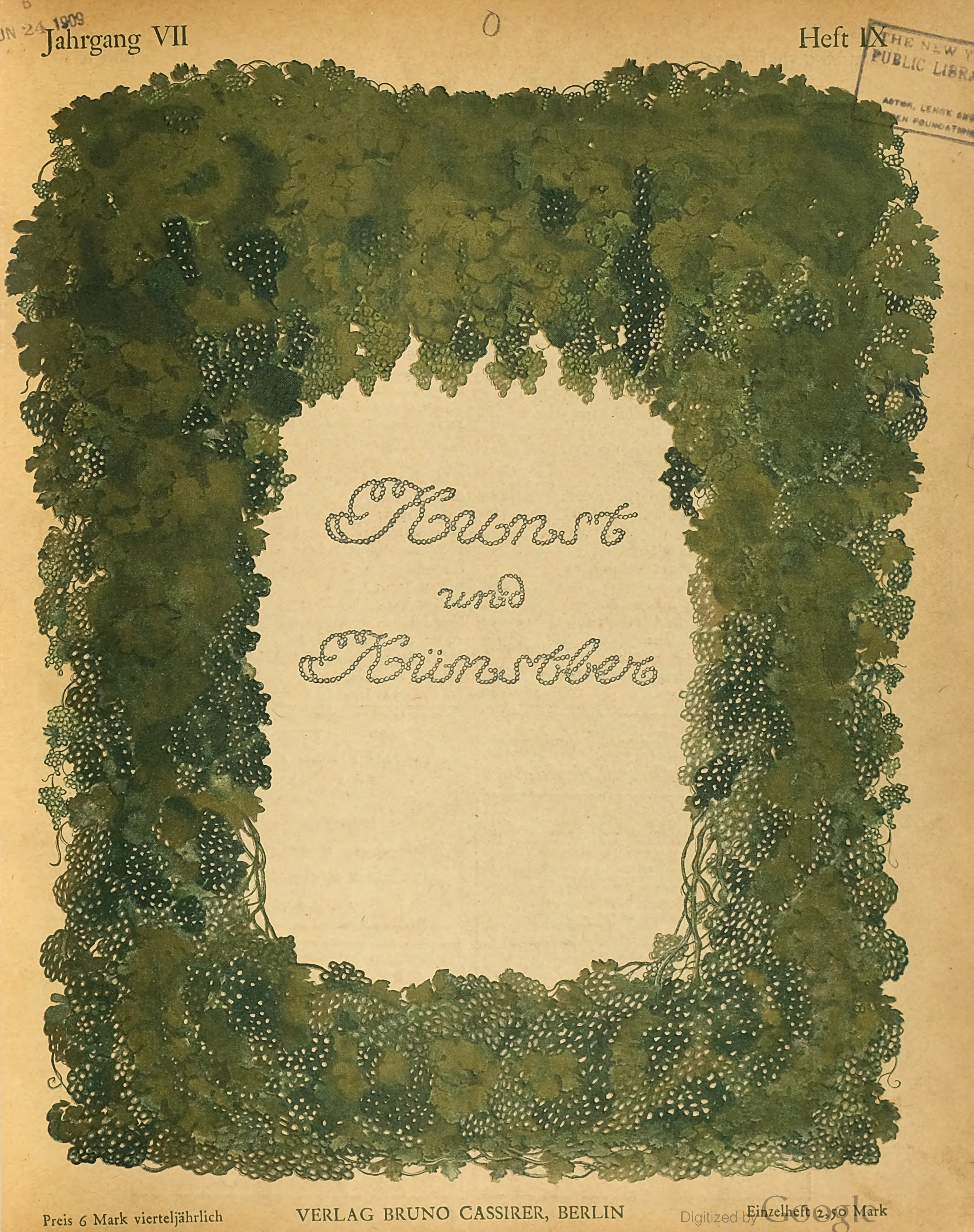


CARL THIEMANN, LANDSTRASSE BEI DACHAU
AUSGEST. IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

SIEBENTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 26. APRIL. AUSGABE AM 3. MAI NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Jahrgang VII

Heft IX



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

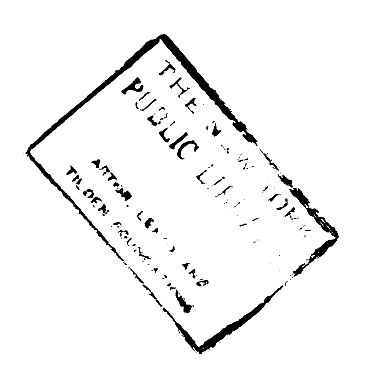
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IX

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN


PUBLIC LIB
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS



FERDINAND HODLER, AUFBRUCH DER JENENSER STUDENTEN ZUM FREIHEITSKAMPF (UNVOLLENDET)



ADOLF MENZEL

DIE SAMMLUNG DORGERLOH

VON

GUSTAV PAULI



ls Jüngling schon hat Menzel eine Berühmtheit erworben, deren er sich jahrzehntelang im wahren Sinne des Wortes erfreuen konnte. Man darf sie freilich nicht überschätzen, diese frühere Berühmtheit Menzels; sie war diskutabel, keineswegs mit allgemeiner Beliebtheit oder ehrfurchtgebietendem Ansehen zu verwechseln, aber immerhin war sie etwa in dem Grade vorhanden wie heutzutage die Berühmtheit eines Artur Kampf oder Kallmorgen und konnte als reine Annehmlichkeit empfunden werden. Der Träger einer solchen mässigen Berühmtheit wird überall mit Achtung begrüsst und findet manche Wege geebnet, auf denen der Fuss des Namenlosen über verdriessliche kleine Hindernisse stolpert.

Jener andere Ruhm, der Weltruhm, der Unsterblichkeit bedeutet, ist erst spät zu Menzel gekommen; doch traf er den Lebenszähen noch in rüstigem Alter und umwob das Haupt des Greises noch für lange Jahre mit seiner Strahlenglorie.

Ich denke es mir nicht als ein begehrenswertes Los, bei Lebzeiten so berühmt zu werden. Man wandelt, ob man es will oder nicht, beständig in der Tageshelle des eignen Namens; selbst ein

vorübergehendes Inkognito ist für den Weltberühmten schwerer zu wahren als für die allermeisten Potentaten, vollends nicht, wenn er so aussieht wie Menzel. Überall fühlt er die blöden Augen neugieriger Gaffer oder die scharfen Blicke eifersüchtiger Kollegen und Kritiker auf sich ruhen; er



A. MENZEL, DIE ZEITUNGSLESERIN. RADIERUNG
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A.-G. IN MÜNCHEN

hat das Bewusstsein, sehr wenige Sympathien, dafür aber um so reichlichere Missgunst zu erregen und muss obendrein gewärtig sein, im täglichen Leben selbst bei Unbekannten viel mehr Erwartungen zu enttäuschen als zu befriedigen oder gar zu übertreffen. Denn wer könnte wohl den überspannten Erwartungen entsprechen, mit denen man einer Weltberühmtheit entgegengeht! Der grosse Mann wird gefeiert, haranguiert, dekoriert und tituliert, was darauf hinausläuft, dass er nicht nur selber Unbequemlichkeiten empfindet, sondern sie auch noch seinen Mitmenschen in reichem Maasse auferlegt. Das ist es. Es geht mit dem Weltruhm wie mit dem Vermögen der Multimillionäre. Die Fähigkeit, ihn zu geniessen, hat ihre Grenze längst erreicht, während die Beschwerden zahlreicher Verpflichtungen immer noch wachsen. Der Feiern ist vollends kein Ende. Vor ihnen schützt den Unsterblichen selbst der Tod nicht, da seine Manen wieder und wieder beschworen werden, wo immer



A. MENZEL, DER GROSSE TOTENKOPFHUSUR. RADIERUNG



von

Adolph Menzel.

Heft 1. (6 Blätter.)

Berlin, 1851.

A. MENZEL, UMSCHLAGZEICHNUNG. LITHOGRAPHIE

seine Verehrer sich in festlichen Kreisen zusammenfinden.

Die jüngste Menzelfeier — natürlich ist sie weit davon entfernt, die letzte zu sein — hat kürzlich bei Amsler und Ruthardt in der Behrenstrasse stattgefunden. Sie zeichnete sich durch wohlthuende Sachlichkeit vor anderen Feiern aus. von Menzels graphischen Arbeiten verfasst hat. In der Festversammlung herrschten gute Laune und Zufriedenheit; Herr Meder hatte Ursache zu strahlen und selbst die Enttäuschten, die nichts erworben hatten, konnten sich wenigstens mit der Erwägung beruhigen, dass sie ihr Geld behielten. Der Ruhm wurde statt mit Redensarten mit klingender Münze



A. MENZEL, DREI DAMEN. RADIERUNG
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A.-G. IN MÜNCHEN

Hier gab es kein Phrasengeklingel, kein schlechtes Diner, keine Langeweile und keine verdorbenen Mägen. Herr Louis Meder präsidierte der Festtafel und verauktionierte sans phrase an die anwesende Gemeinde Stück für Stück die gewaltige Menzelsammlung des Herrn Dorgerloh, der Das, was ihn an Namen überlebt, dieser Sammlung verdankt und dem Kataloge, den er mit ihrer Hilfe honoriert, und wenn dabei das Beste verhältnismässig billig, die Rarität am höchsten bezahlt wurde, so war das nicht nur menschlich, sondern ebensosehr menzelisch. Es war wirklich einmal eine Menzelfeier ganz im Sinne des Entschlafenen.

War er doch selber — allein hier stocke ich; denn, was ich sagen möchte, lässt sich bei der Kompliziertheit der Menzelschen Natur, ohne miss-



A. MENZEL, DR. J. EDUARD HITZIG. HOLZSCHNITT
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A.-G. IN MÜNCHEN

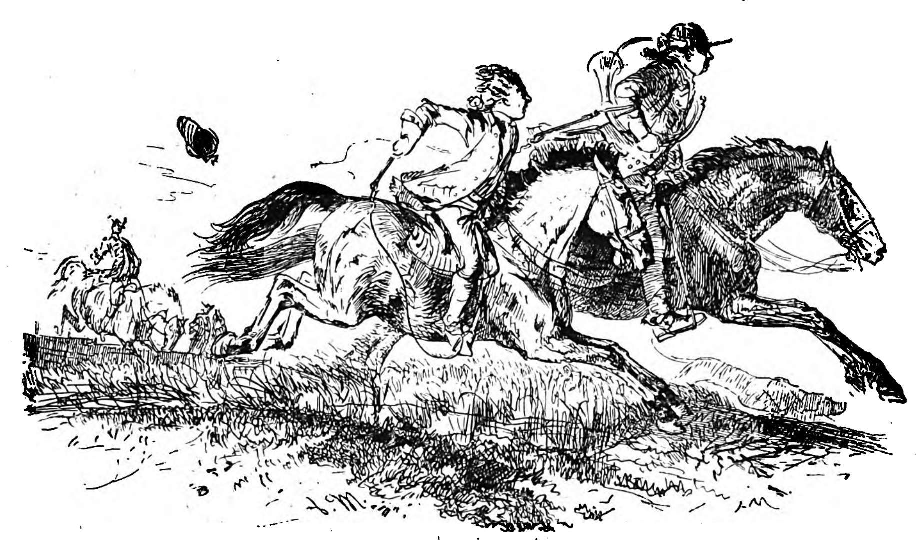
verständlich zu werden, nicht in einem Satze sagen. Schon die Banalität: „Menzel war ein grosser Künstler" darf man nicht ohne weiteres passieren lassen. An Fülle der Talente war er schlechthin ein Phänomen. Schärfe des Blickes, Phantasie, Ehrlichkeit, Energie, Formgefühl, Anmut, Geist, Geschick und Fleiss — lauter Gaben, von denen gemeinhin zwei genügen mögen, um das Glück eines Künstlers zu begründen, ihm waren sie alle im höchsten Maasse beschieden. Nur wenn man sich weiter fragt, inwieweit er selber Herr seines verschwenderisch bestellten geistigen Haushalts gewesen sei, gerät man in Verlegenheit. Es sieht so aus, als hätten seine Talente sich untereinander nicht gut vertragen und als hätten bei ihrem ewigen Widerstreit die inferioren unter ihnen schliesslich die Oberhand gewonnen. So bekommt das Gesamtbild dieser ungeheueren Lebensarbeit schliesslich den Anflug von etwas Seltsamem, Monstrosem. Riesig, Ehrfurcht gebietend, und doch nicht gross! Es fehlt ihm gänzlich jener spezifische Zug der Grösse, der unabhängig von allen Dimensionen auf dem angeborenen Adel der Gesinnung beruht, jene Grosszügigkeit, die beispielsweise bei einem Cornelius den Mangel so vieler anderen Gaben wettmacht.

Und derselbe Eindruck des Ungereimten wiederholt sich immer wieder, von welchen Seiten

man auch das Phänomen Menzel betrachten mag. In so vielen Jugendwerken — vor allem in den herrlichen, einzigen Illustrationen zu Kuglers Friedrich dem Grossen — leicht und sicher, Herr seiner Mittel, wird er im Alter immer kleinlicher und befangener, ganz im Gegensatz zu aller sonstigen Erfahrung. Nachdem er die Zeit des grossen Königs mit einer beispiellosen divinatorischen Kraft der Phantasie in seiner Kunst zu neuem Leben erweckt hat, kommt er auf den kümmerlichen Pedanteneinfall, seine Kollektaneen in dem endlosen Armeewerk breitzutreten. Als ob ein Menzel nichts Besseres zu thun hätte, als die Arbeit eines Röchling oder Knötel zu verrichten! Er malt einige seiner köstlichsten Gemälde unversehens, geschwind und in aller Heimlichkeit, als gingen sie Niemanden etwas an, während ihm doch sonst Beifall und Ruhm keineswegs gleichgültige Dinge waren. Wenn man heute — und mit Recht — sein Théatre Gymnase begeistert lobt, dann nimmt sich das etwa so aus, wie wenn man in der Literaturgeschichte an die Spitze der Werke eines berühmten Dichters ein bisher unveröffentlichtes Tagebuchblatt stellen wollte. Wer will es bestreiten, dass Menzel die höchsten Ehren, die einem Künstler zufallen mögen, redlich verdient hat! Darum bleibt es aber doch wahr, dass ihm diese Ehren vielfach aus verkehrten Gründen, zuerkannt wurden. Seine Gemälde des Flötenkonzertes und der Tafelrunde waren noch viel berühmter als seine Illustrationen. Die „modernen Zyklopen“, wie man albernerweise das Walzwerk zu titulieren liebte, waren in allen Schaufenstern und in Aller Munde, während von den heimlichen Gemälden des Théatre, der Zimmer oder der Potsdamer Bahn Niemand etwas wusste. Der Kaiser feierte den Verherrlicher seines grossen



A. MENZEL, OBERSTABSARZT PUHLMANN. LITHOGRAPHIE
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A.-G. IN MÜNCHEN

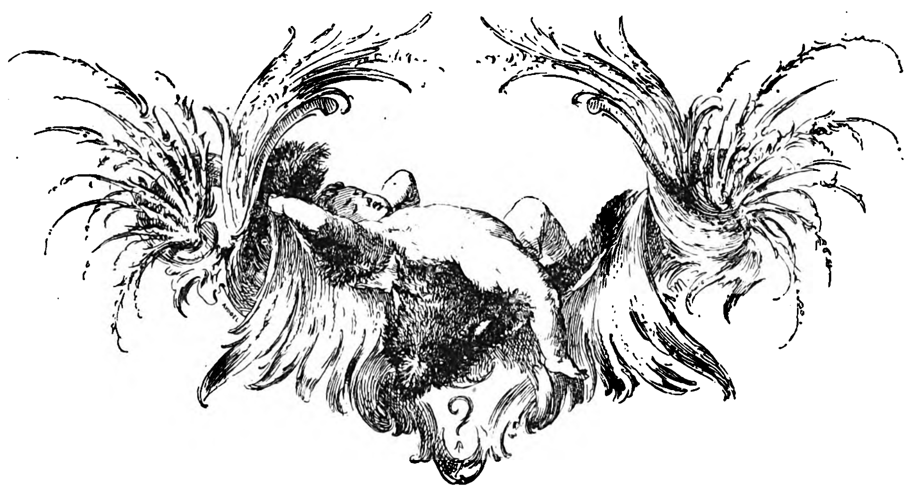


A. MENZEL, ZWEI KAVALIERE ZU PFERDE. HOLZSCHNITT
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A.-G. IN MÜNCHEN

Ahnherrn, nicht den Maler und Zeichner, dem das ganze achtzehnte Jahrhundert mit seinem Helden nur ein Stoffgebiet war, eines von vielen. Und nun gar Menzel als Würdenträger! Velazquez kommt uns als Zeremonienmeister beinahe selbstverständlich vor, so wie Rubens als Diplomat oder van Dyck als Kammerherr. Aber Menzel als Ritter des Schwarzen Adlers, das Genie mit allen Instinkten des Spiessbürgers im Zuge der Prinzen und Grandseigneurs, ist und bleibt ein Kuriosum, der Stoff für eine Anekdote.

Auf der Auktion der Sammlung Dorgerloh wurde eine Bagatelle, wie der tote Husar, dessen grössester Vorzug seine Seltenheit ist, höher bezahlt als ein Exemplar der Geschichte Friedrichs des Grossen, das in nuce den ganzen Menzel enthält. Merkwürdig, aber wie gesagt, im Sinne des Meisters!*

* Ich habe mir eine Mystifikation erlaubt, indem ich diese Zeilen vor der Auktion schrieb. Aber, nicht wahr: ich habe doch recht behalten?



A. MENZEL, VIGNETTE. MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A.-G. IN MÜNCHEN



KARL WALSER, ABBRUCH

DAS ZEHNTE BERLINER SEZESSIONSJAHR

VON

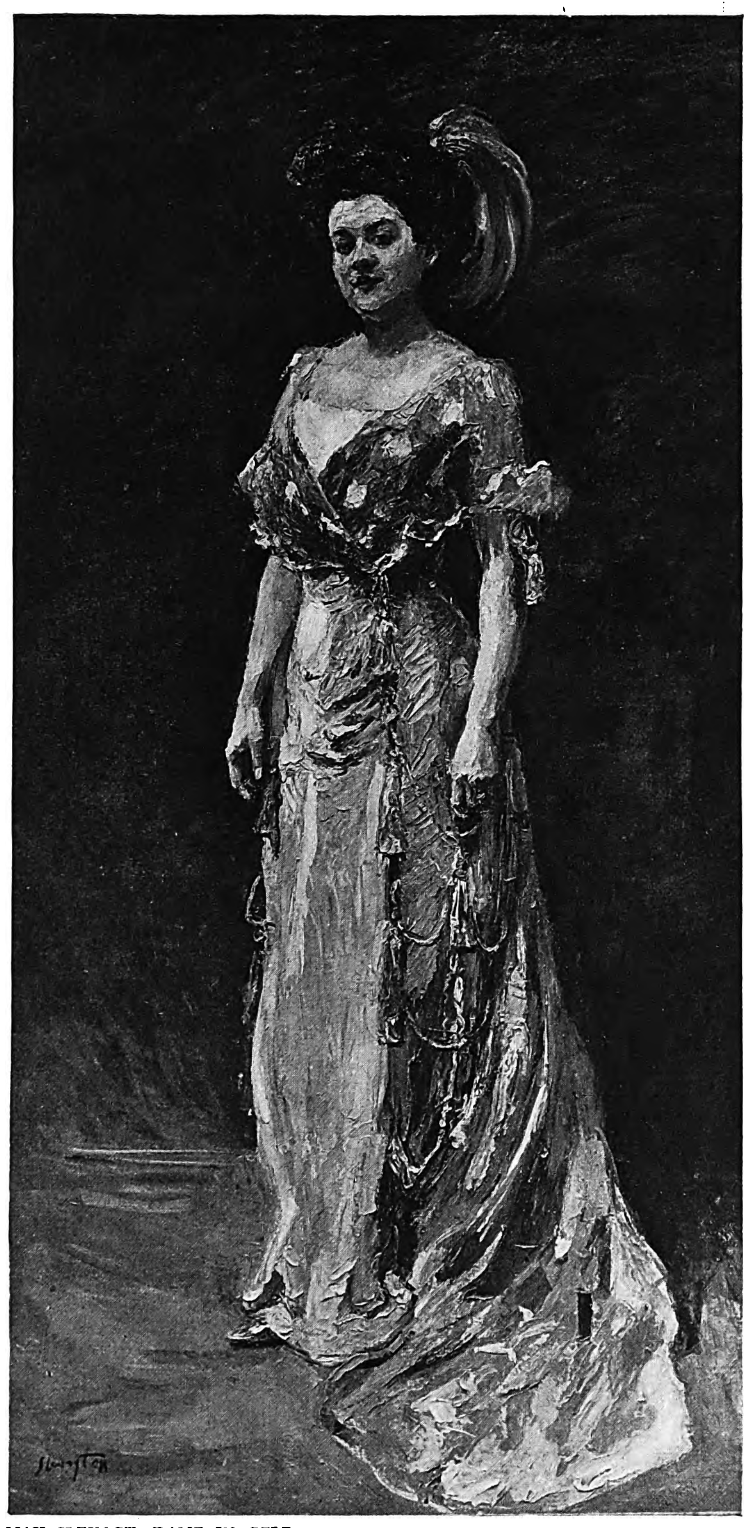
JULIUS ELIAS

Ein Kunstbeurteiler, der früh Sezessionsluft kostete und noch früher witterte, darf wohl mit einem gewissen Hochgefühl diesen Frühling 1909 grüssen. Nie hat er bezweifelt, dass die Berliner Sezessionsbewegung ein zehntes Daseinsjahr erleben werde; wohl aber überrascht es ihn, zu sehen, wie die Sezession so frisch das Bild ihrer ursprünglichen Bestimmung festgehalten hat. Diese Erfahrung hat für ihn den Reiz der Neuheit. Man hat die Geburtsstunde dreier Sezessionen mitgemacht und in einem oder dem anderen Falle den zögernden Accoucheuren den Mut in der Männerbrust gestärkt; dann ist man vom Schauplatz der „Revolution" sacht abgetreten, was jeder Revolutionär, der kein Esel ist, comoedia finita tun sollte: man hat sich fortan damit begnügt, die Entwickelung der Dinge aufmerksam zu beobachten und die nachwachsende Jugend zu schützen. Die „Sezessionen" mussten in dem psychologischen Augenblick entstehen, da die Tyrannenmacht der Mittelmässigkeit in den grossen Verbänden unerträglich wurde und die Kunst, die ihre Säfte und Kräfte aus dem Zeitgeist zu ziehen bemüht war, mit Versumpfung bedrohte. Sezessionskunst war eine Kunst der Avantgarde. Im Gange der Entwickelung aber erhalten die Vorposten Nachschub; die Idee kommt in die Jahre; die Führung gelangt von Wenigen auf Mehrere, und aus den Mehreren wird eine neue Mehrheit. Innerhalb der Organisation aber verliert sich die Spannkraft. Während dreier Lustren haben wir das Erstarken des sezessionistischen Gedankens und die langsame Kräfteverteilung und Kräfteschwächung zweimal miterlebt. In Paris und in München; hier wie dort wohnen die alten und die neuen Schulen schon wieder friedlich beieinander. Die neuen bieten

Die Berliner „Sezession“ ist die einzige, für die die glänzenden Tage der Geschlossenheit, der wachsenden Bereicherung, des Evolutionstriebs noch nicht vorüber sind. Ein Schaffen, das durch den Versuch geheiligt wird. Und reifen auch nicht alle Blütenträume und schiessen auch aus der Aneignung neuer Stile und Manieren nicht immer gleich neue Persönlichkeiten auf, so hat dies „Nichtrasten“ doch ein „Nichtrosten“ zur glücklichen Folge, eine metierfremde Buntheit künstlerischer Lebenseindrücke, die dem Geniessenden von allen Seiten interessante Anregungen zuströmen lässt und dem untersuchenden Kenner eine abwechslungsreiche Fülle des Materials darbietet.

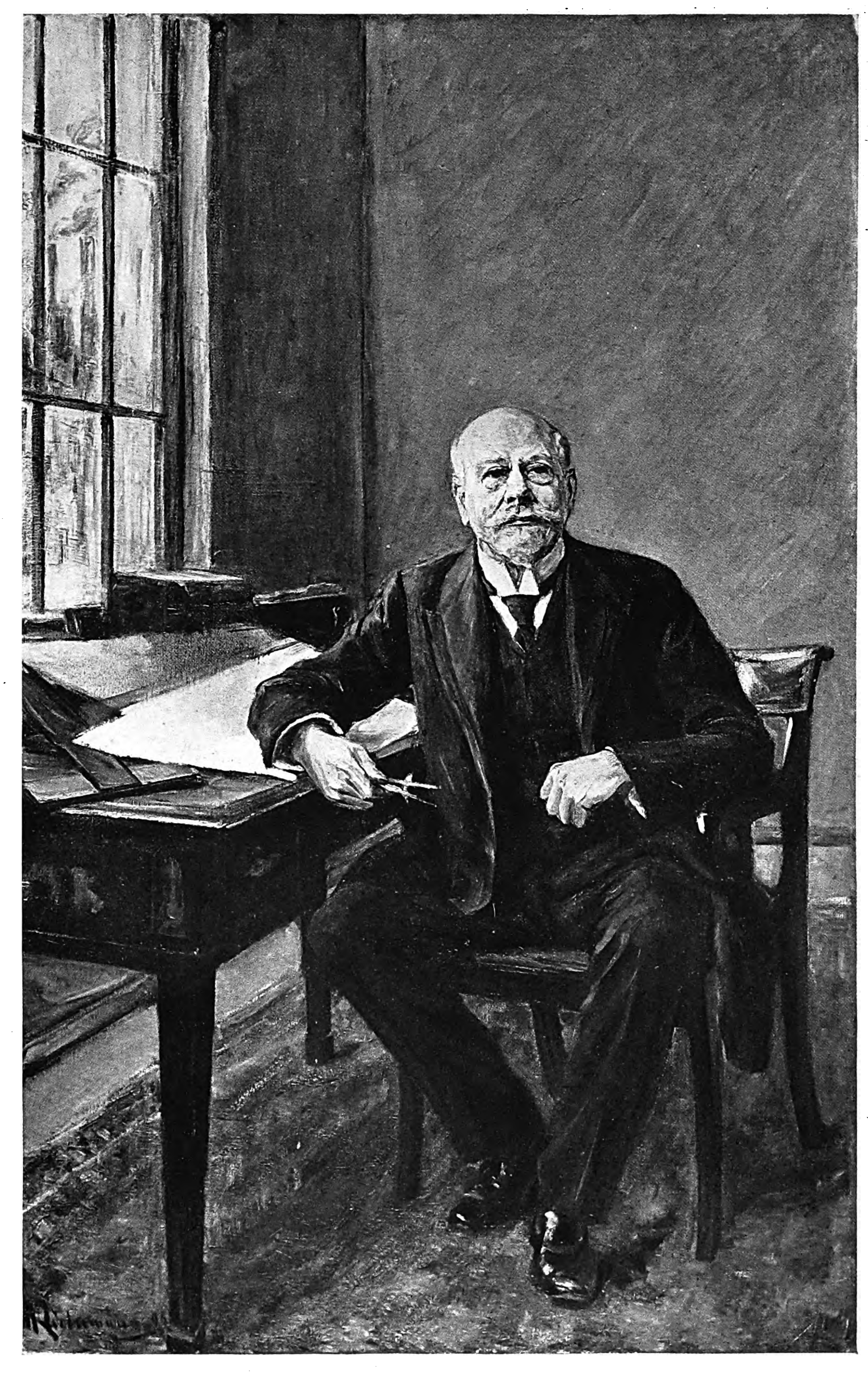
Es gab im Lauf der Zeit fette Jahre und magere Jahre; doch gerade über der heurigen Unternehmung liegt wieder die alte Frühlingsfreude — eben weil die Gereiften ihre Abneigung schärfer betonen, nur Gereiftes neben sich zu dulden, die Ausdrucksmittel der Naturbeobachtung zu kodifizieren oder zu beschränken und die Antriebe der malerischen Phantasie zu ernüchtern. Leicht hätte Liebermann Ausstellungen schaffen können sozusagen nach seinem Ebenbilde; doch in dem Verzicht auf Das, was in erster Reihe ihm selbst künstlerische Freude macht, liegt vielleicht sein grösstes organisatorisches Verdienst. Er hat das Recht hold irrender Jugend anerkannt, indem er den allmächtigen Maassstab der „Ausstellungsfähigkeit“ für das Kunstwerk abschaffte und so als Hauptaufgabe ins Auge fasste: von überallher, ohne Rücksicht auf Mängel und Schönheitsfehler, Dokumente zu der vielseitigen Entwickelung des modernen Kolorismus zu sammeln.

So kam das Unterschätzte zur Geltung, so verlor das herkömmlich Überbewertete an Einfluss. Und doch ist Liebermanns Weitherzigkeit das Kunststück gelungen, den Ring der Unternehmung numerisch niemals zu sprengen; es gab zwar eine Freiheit, doch keine Willkür, und neben der Nach-



MAX SLEVOGT, DAME IN GELB

nicht mehr den scharfen Ausdruck der Ideen, die die Zeit bewegen; das einzige, was sie von den Anderen unterscheidet, ist die Höhe des künstlerischen Nievaus.



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES HERRN GEHEIMRAT E. RATHENAU



MAX LIEBERMANN, JUDENVIERTEL IN AMSTERDAM



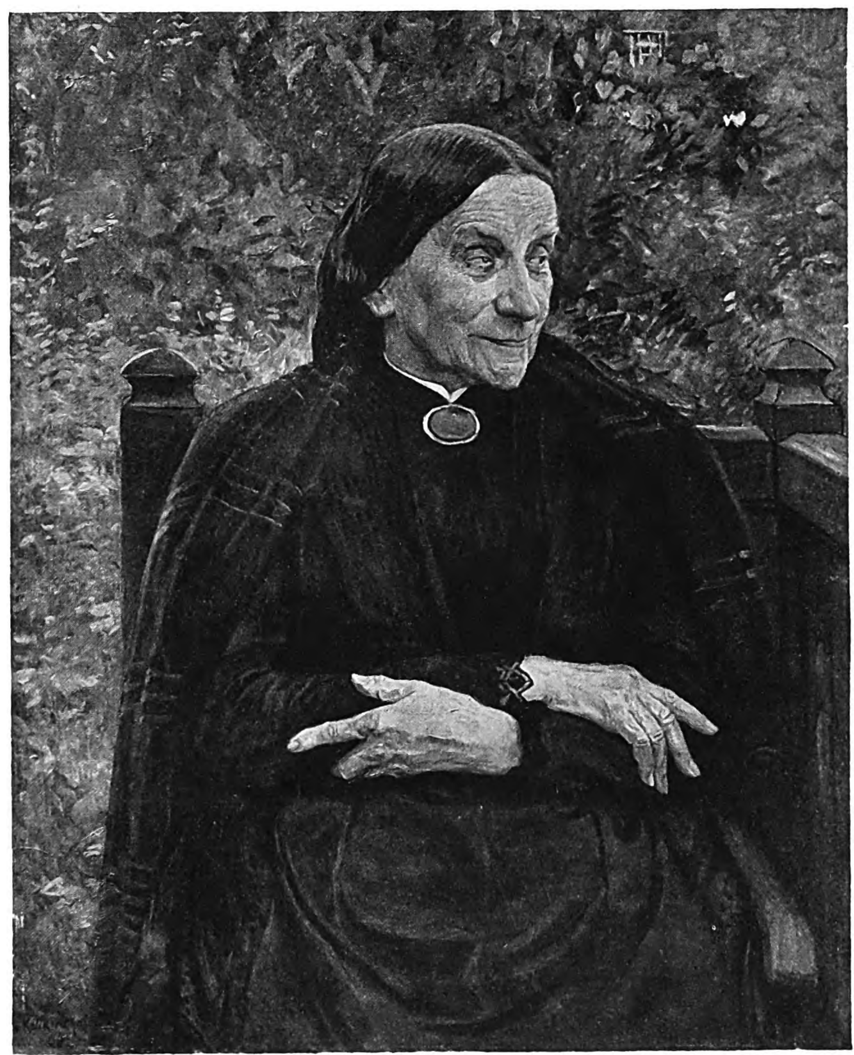
LEO VON KÖNIG, BEIM LESEN DER ZEITUNG

sicht gab es eine Auswahl, nur mit dem Unterschiede, dass die Richtschnur nicht Geschicklichkeit oder äusserliche Vollendung, sondern allein der künstlerische Impuls war. Bei der unbeirrten Durchführung solcher Grundsätze hat sich der Geist der Sezession in Reinheit erhalten können: gleichsam an fortlaufendem Faden Entwicklungsmöglichkeiten zu zeigen, andrerseits aber das Programm so zu begrenzen, dass etwas wie Eliteausstellungen zustandekommt. Dort stehen die markthaften Organisationen mit ihrer im Grunde nur sozial-ökonomischen Berechtigung (tausende von Menschen sind, Gott sei's geklagt, Maler geworden und wollen natürlich auch leben); hier aber ist ein künstlerischer Spiegel der Epoche aufgestellt: die Spannweite des Rahmens ist von innerer Notwendigkeit bestimmt. Wie das Jahr 1909 die Kunst in Deutschland und anderswo vorfand, davon könnt ihr am Kurfürstendamm einen starken und runden Eindruck gewinnen.

Und anderswo. Immer noch hat Frankreich die Suprematie in der zeitgenössischen Malerei. Und die Art, wie sich ein Künstler mit dem französischen Farben- und Formproblem abgefunden hat, ist massgebend für seine Stellung innerhalb der europäischen Malerei. Die Nationalitätsfrage muss in solchem Zusammenhang Nebensache bleiben: denn stets ist der Mann der nationalste Künstler gewesen, der seinem Heimatlande die grösste Zahl guter und eigenwertiger Bilder geschenkt hat. Einwirkung in der malerischen Form kann den Geist der Persönlichkeit (wenn so etwas vorhanden ist) nicht aufheben: wir würden Max Liebermann gewiss weit weniger lieben, ihn vielleicht zum alten Eisen der Rückständigkeit werfen, wenn nicht Manets Sonnen über seine Palette gegangen wären; Wilhelm Trübner bleibt trotz dem entschiedensten Courbet-Einfluss (sein rotköpfiges Mädchen z. B. beschwört verblüffend die Reihe der Courbetschen Roussotte-Bilder herauf, die ich eben erst in Paris wieder mit Entzücken sah) — Trüb-

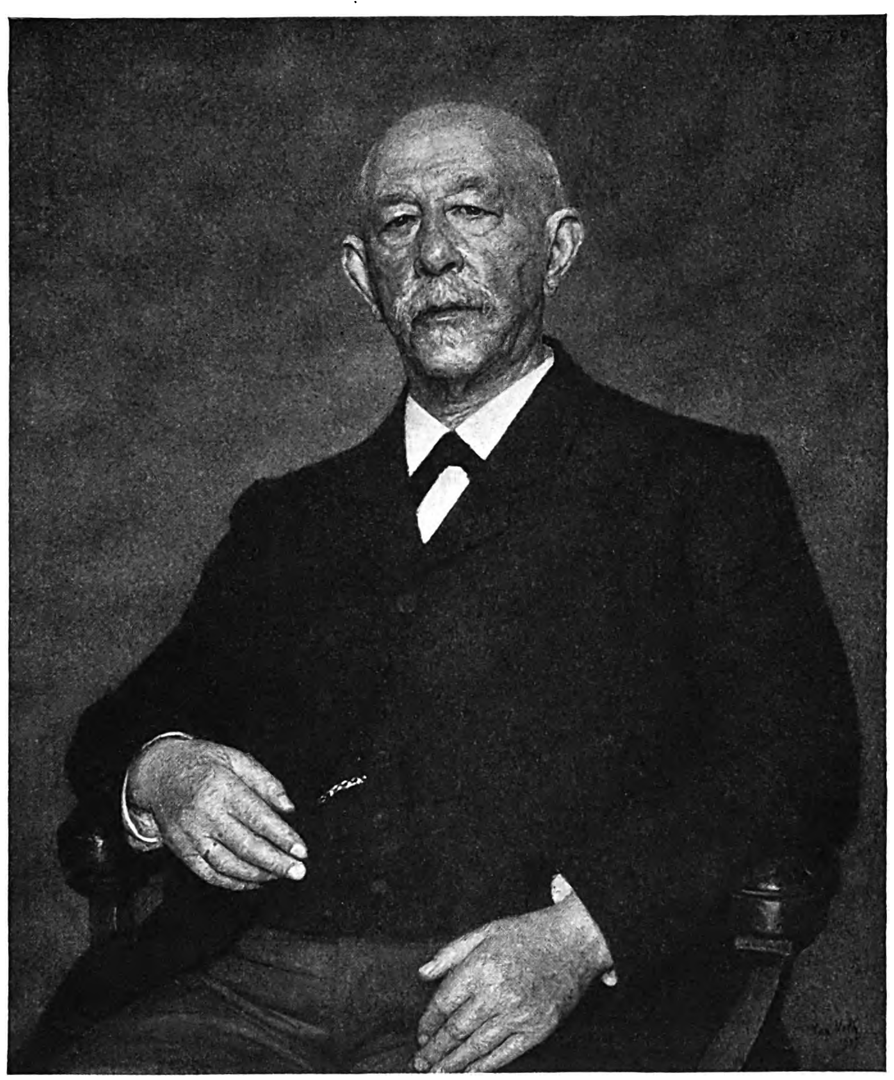
ner bleibt dennoch ein Künstler von germanischer Blondheit. Andrerseits können wir Ludwig von Hofmann, dessen Idealismus — trotz Puvis-Schulung und italienischer Abhängigkeit —, bisher immer für richtig deutsch galt, wahrhaftig nicht höher einschätzen, weil er sich jetzt in den Gewächshäusern der „Indépendants" bei Maurice Dénis, Manguin und beim père Guillaumin die farbigen Mittel für eine neue Manier geschöpft hat. Wesentlicher ist, dass seine Phantasie mit den Jahren mehr und mehr verarmte; sein hellenisierender Romantizismus kommt uns wenig kurzweilig vor.

Selbst ein Künstler wie Leistikow, der so sehr an seine Scholle gebunden, dessen Auge so sehr nur auf die Reize einer ganz relieflosen, allgemein als dürftig abgeschätzten, wehmütigschlichten Landschaft eingestellt war, hat das Motivgebiet seiner Kunst doch erst am charaktervollsten gesehen, nachdem er den Pleinairismus auf sich hat wirken lassen, nachdem er die etwas trockene Ökonomie seines malerischen Naturells mit dem Charme und Schimmer der Impressionistenpalette aufgemuntert hatte und von der Askese zur Lebensfreude aufgestiegen war. Das geschah an einem Wendepunkte: als er merkte, wie er bei seinen dekorativen, monumentalen und literarisch angekränkelten Kunstbemühungen den festen Erdboden unter den Füssen verlor, und die Gefahr des Grundsatzes „Malen ist Erfinden und Arrangieren" erkannte. Wollte er das Beste seines Wesens retten, so musste er sich die Intensität seines Naturempfindens zurückerobern. Der Fahnenspruch musste wieder lauten: „Malen



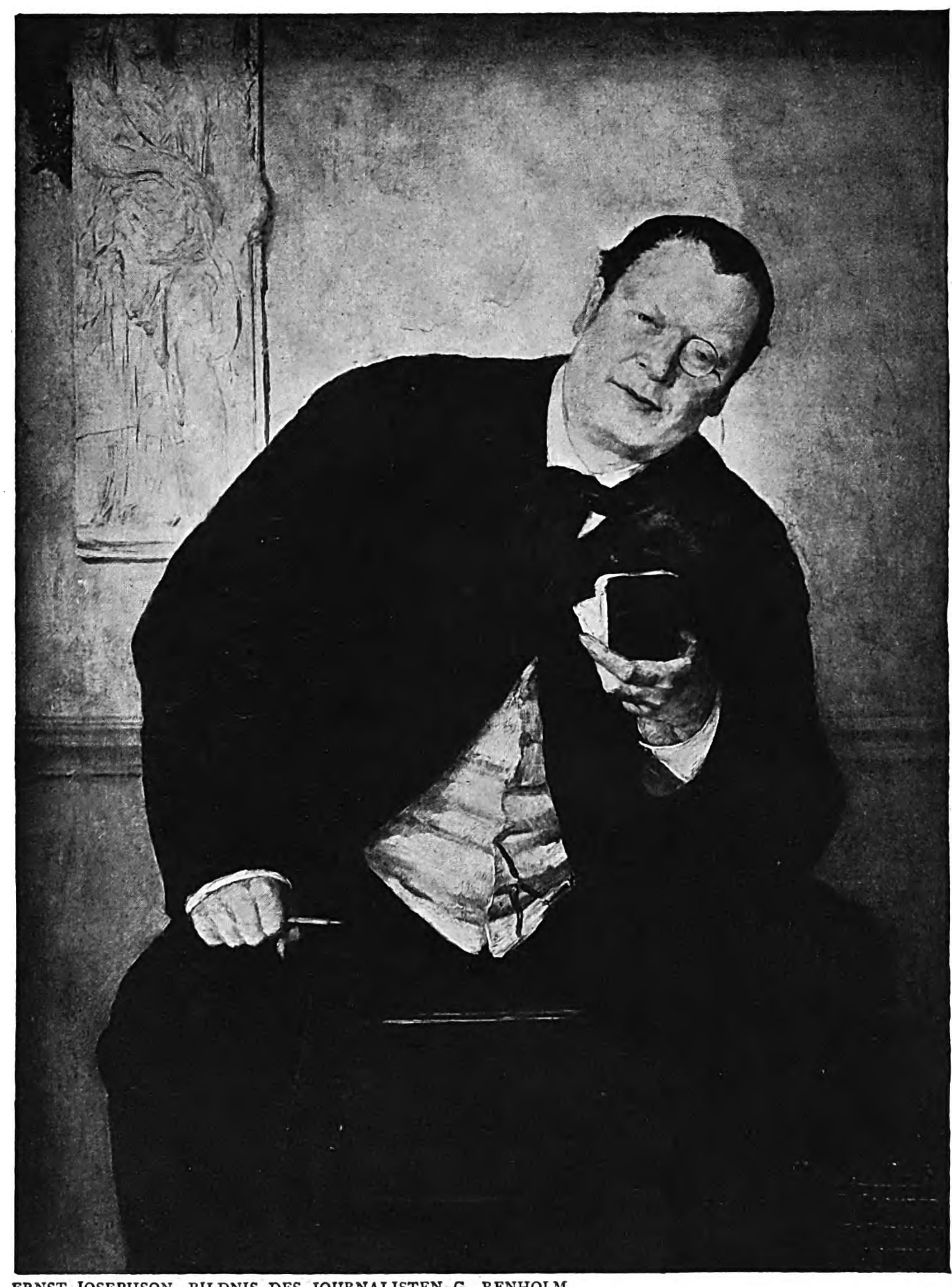
LEOP. VON KALCKREUTH, ALTE DAME IM GARTEN

ist Sehen“. Französische Wahrkunst bedeutete ihm Rückkehr zur Natur. Und nicht ihm allein: immer wenn unseren Malern das Verhältnis zur Natur verkümmert oder verwirrt war, wurden die französischen Schulen der Zeit ihr Heil: so war's in den Tagen Delacroix' und Coutures, so in der Courbetzeit, so unter der Herrschaft der grossen Impressio-


JAN VETH, HERRENBILDNIS

nisten und ihrer jüngeren und jüngsten Nachfahren. Den Weg zur Helle kann man in der kleinen Nachlassausstellung Leistikows bequem nachschreiten; hier wird man noch einmal einen ganz geschlossenen, konzentrierten Eindruck seiner eigentlichen Physiognomie gewinnen; hier haben die Freunde mit gutem Blick für die Qualität zusammengestellt, was sein Lebenswerk innerlich an die Sezession band. Treue dem Treuen!

Rings um diese Gruft schlagen die Keime des Lebens empor. Leistikow wäre der erste gewesen, den der Blick in diesen Wirrwarr von Entwicklungsmöglichkeiten beglückt hätte. In ihren Malerverzückungen, in ihrer Farbenanbetung vergisst freilich diese Jugend vieles. In fieberhafter Suche nach neuen Mustern, nach koloristischen Reizungen übersehen die Meisten ganz, dass sie die fremde Persönlichkeit, die ihnen nur Führer zum Besseren sein sollte, einfach mit in ihre Arbeit hinübernehmen; verblüffende Aneignungsfähigkeiten, doch auch Niederlagen des eigenen Temperaments. Mir ist manchmal, als sei ich in der Baracke des Tuileriengartens, die jetzt die „Indépendants“ behaust, wenn ich die Bilderreihen unserer jüngeren Generation abschreite. Die Kritik sagt: bei uns seien



ERNST JOSEPHSON, BILDNIS DES JOURNALISTEN G. RENHOLM

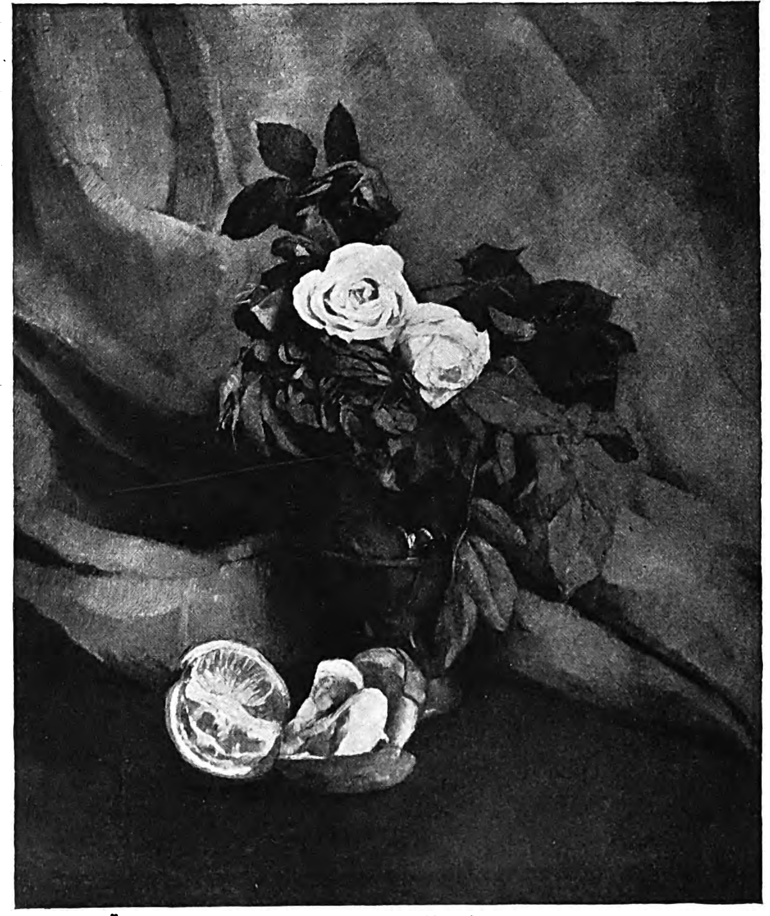
die modernsten Maler blind auf Cézanne und van Gogh eingeschworen. Ich finde wenig von dem Holländer und noch weniger von Cézanne in diesen Malereien, wohl aber viel von den Physiognomien und Stilarten der sogenannten „Fauves" (ein Spitzname; wie „impressioniste" ursprünglich ein Spitzname war), die von Cézanne und van Gogh ausgingen und zu eigener Manier gelangten.

Dies nämlich ist die Situation in der französischen Kunst: durch die übermässige Verehrung des Monetschen Lichtgedankens war eine spätere Generation in Verflachung geraten; der übertriebene Nachdruck auf die Tonalität setzt den Elan über alles: Reiz ist alles; Form und Konstruktives werden vernachlässigt. „Los von Monet" wird die Devise. Ein feiner Kopf und Maler, Henri Matisse, lehrt Neues; er zeigt, wie Monet die Haltung dem Charme geopfert hat, ernüchtert seine Freunde in ihrer koloristischen Verstiegenheit und erklärt ihnen die Bedeutung Cézannes für die plastische

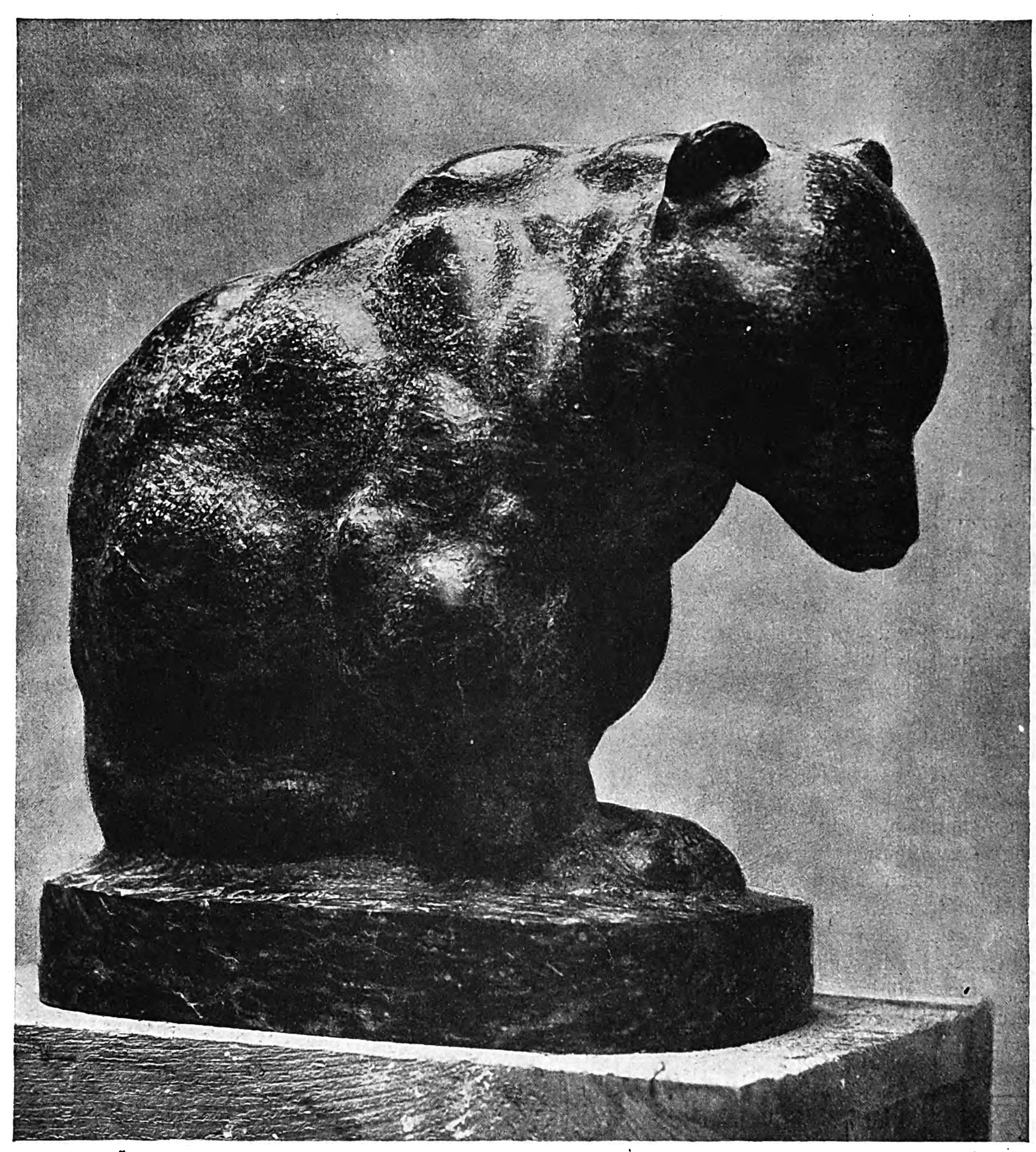
Prägung des in der Natur Geschauten, die lineare Gewalt seines malerischen Ausdrucks, seine eherne Zeichensprache. Man hatte improvisiert; nun arbeitete man wieder. In der Natursuche ging man wieder zurück zu einer direkten Übertragung der Natur; man rang sich zur Einheit von Konstruktion und Farbenreiz durch und simplifizierte die malerische Schönheit. Eine neue Familie von Impressionisten kommt in die Welt; ich schreibe hier einige Namen auf, deren Träger ich demnächst ausführlicher charakterisieren werde: Othon Friesz und Jean Puy; Alcide Lebeau und Camoin; Manguin und Charles Guérin; van Dongen, Vlaminck und Derain; Marquet, Valtat, Dufrenoy und Rouault.

Hier nun treten an — fast so, als ob sie zu den gleichen Konventikeln gehörten: die Curt Herrmann, Spiro, Schocken, Maurer, Brockhusen, Pechstein, Nissl, Ahlers-Heftermann, van Jawlensky, Hans Hoffmann, Verhoeven usw. Allein drei falsche van Dongen zählte ich in dieser Gruppe. Im wesentlichen sind hier nur Manieren abgeschrieben; immer mit einer bestimmten Farbenempfindung und mit zeichnerischer Veranlagung, auch mit einem gewissen Geschmack in der Motivfindung (Curt Herrmann, auf den Spuren Valtats und Camoins, sogar mit grossem Geschmack), — doch alles schwelgende Künstlerbewusstsein kann nicht über die Beobachtung hinwegtäuschen, dass es sich hier wesentlich um „Kraft" von Anderer Gnaden handelt. Man kann die Frische des Impulses schätzen, kann den Mut bewundern, mit dem sich die Künstler angefeindeten Naturen in die Arme werfen, überzeugt, dass sie selbst den Anfeindungen des Professionalismus preisgegeben sind. Doch in der Arbeit ist nur das Allererste gethan. Wie Viele unter ihnen werden ihr Erlebnis, das sie jetzt so ganz einnimmt, weise zu nutzen wissen? Wer kann das sagen. So Mancher, der in der Kunst, vom dumpfen Gefühl der Jugend geleitet, sich und sein Wesen auf fremden Boden stellte, gewann eines Tages mit herzhaftem Sprung eigenes Land. In solchen Dingen ist schwer prophezeien. Ulrich Hübner bietet solch ein Exempel sich selbstfindender Entwicklung; er war auf Manet eingeschworen und ist für seine eigene Persönlichkeit weitergekommen, in Einsamkeit und in ununterbrochenem Verkehr mit der Natur nördlicher Küsten und Meere. Seine beiden Hafenbilder sind von herber Schönheit und fast holländischer Gereiftheit. Das Element von sprühend-nassem Glanze, der Erdboden von feuchter Schwere, die Atmosphäre von verhaltener Klarheit und am Himmel und auf dem Wasser Bewegung lockender Farbenpointen. In diesen Malereien ist ruhiges Naturgefühl.

Noch andere französische Schulen schimmern in der Sezessionsausstellung leise durch: der Kreis Bonnard-Vuillard (Fortentwickler des Degas und des Japangedankens und vertreten durch malerische Gobelinschönheiten von erlesenstem Geschmack) und pariserisch-naturalisierte Spanier à la Castelucho. Immerhin, die reife Sicherheit eines Leo von König, eines Rudolf Tewes oder eines Konrad von Kardorff hat sich zu einem interessanten Porträtstil

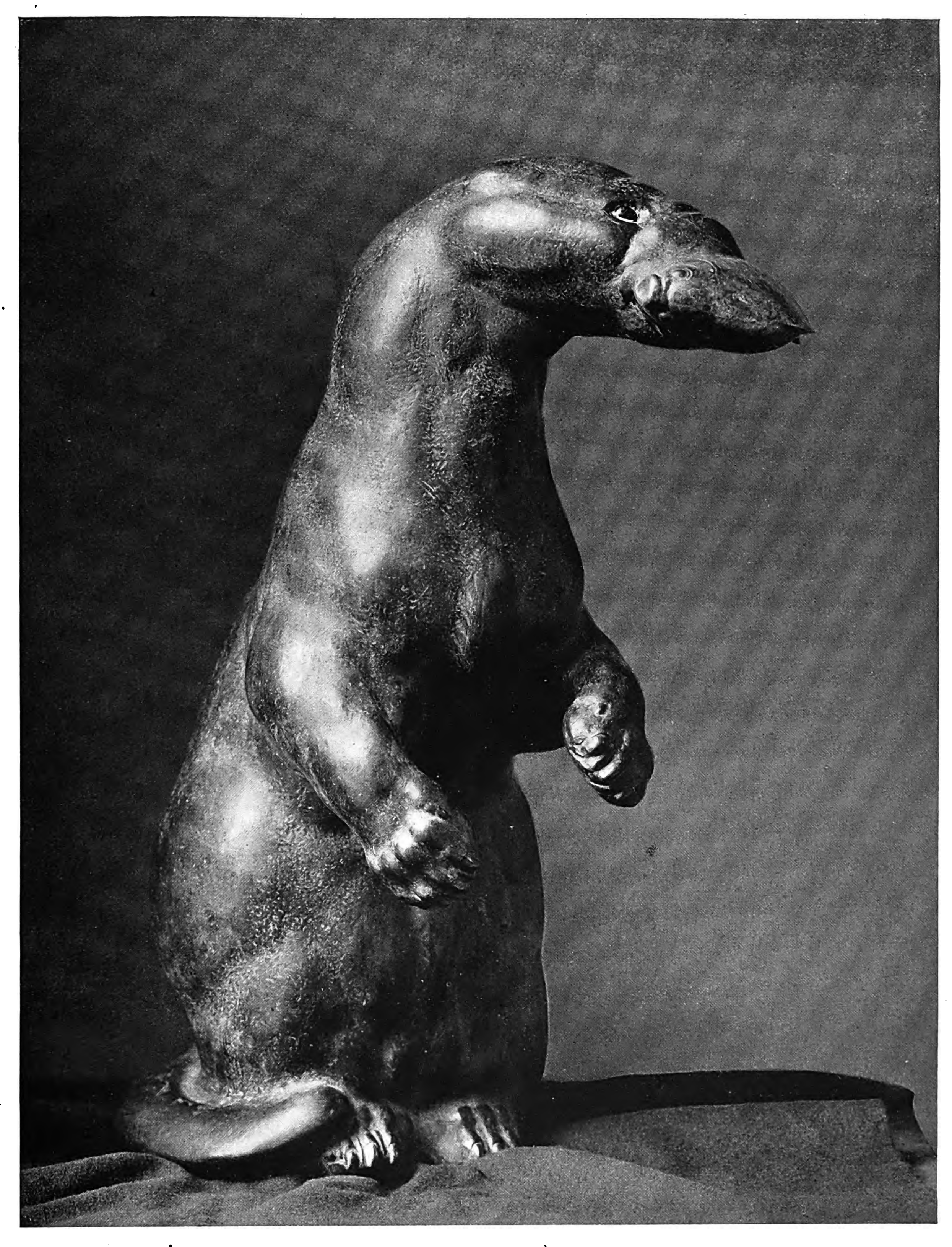


WILH. TRÜBNER, ROSENSTILLEBEN MIT ORANGEN



AUG. GAUL, BÄR. STEIN

durchgerungen, der als hervortretendes Merkmal zwar nicht die Sachlichkeit hat, aber durch farbige Feinheiten und Pointen doch Auge und Herz erquickt. Apropos, in den „Indépendants" von 1908 stellte eine Castelucho-Schülerin, Sophie Wolff, das Bildnis einer Dame in blauem Kleid aus; die blaue Herrlichkeit klang Vielen in den Sinnen nach, z. B. Herrn von Kardorff und mir: in Kardorffs Kinderporträt brilliert diese zarte Frauenleistung mit erhöhter Kraft und Wärme und überlegener in der menschlichen Physiognomie. Nach wie vor ist Robert Breyer ein stiller Kämpfer und unbeirrter Arbeiter; er hätte es nicht nötig, seine malerischen Qualitäten in Paris zu erweitern, weil er gerade an



AUGUST GAUL, FISCHOTTER. BRONZE

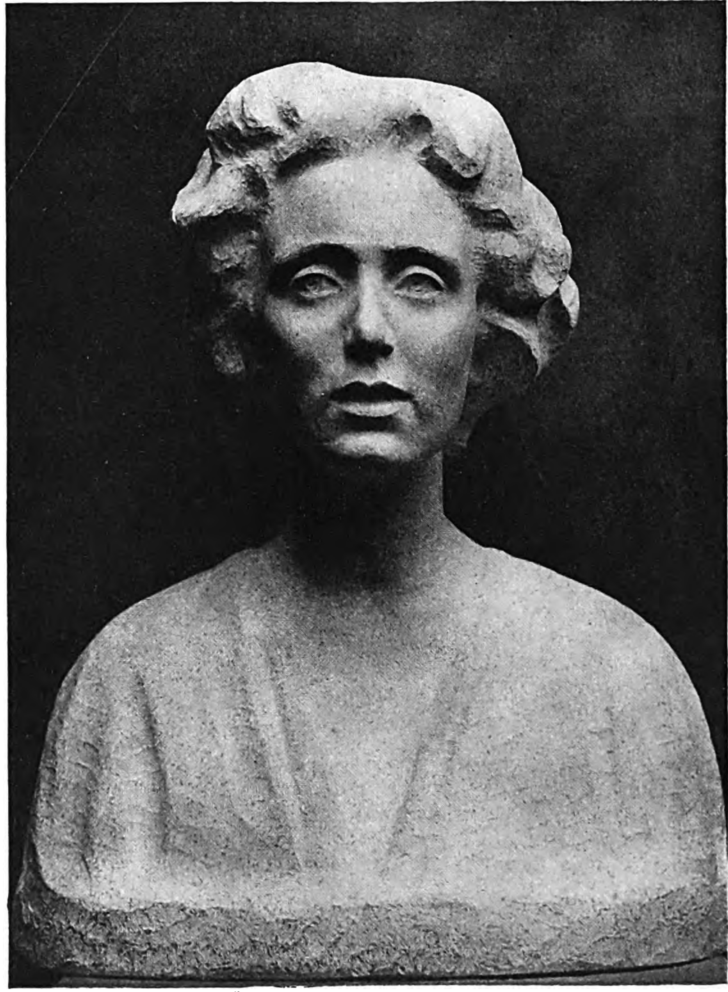


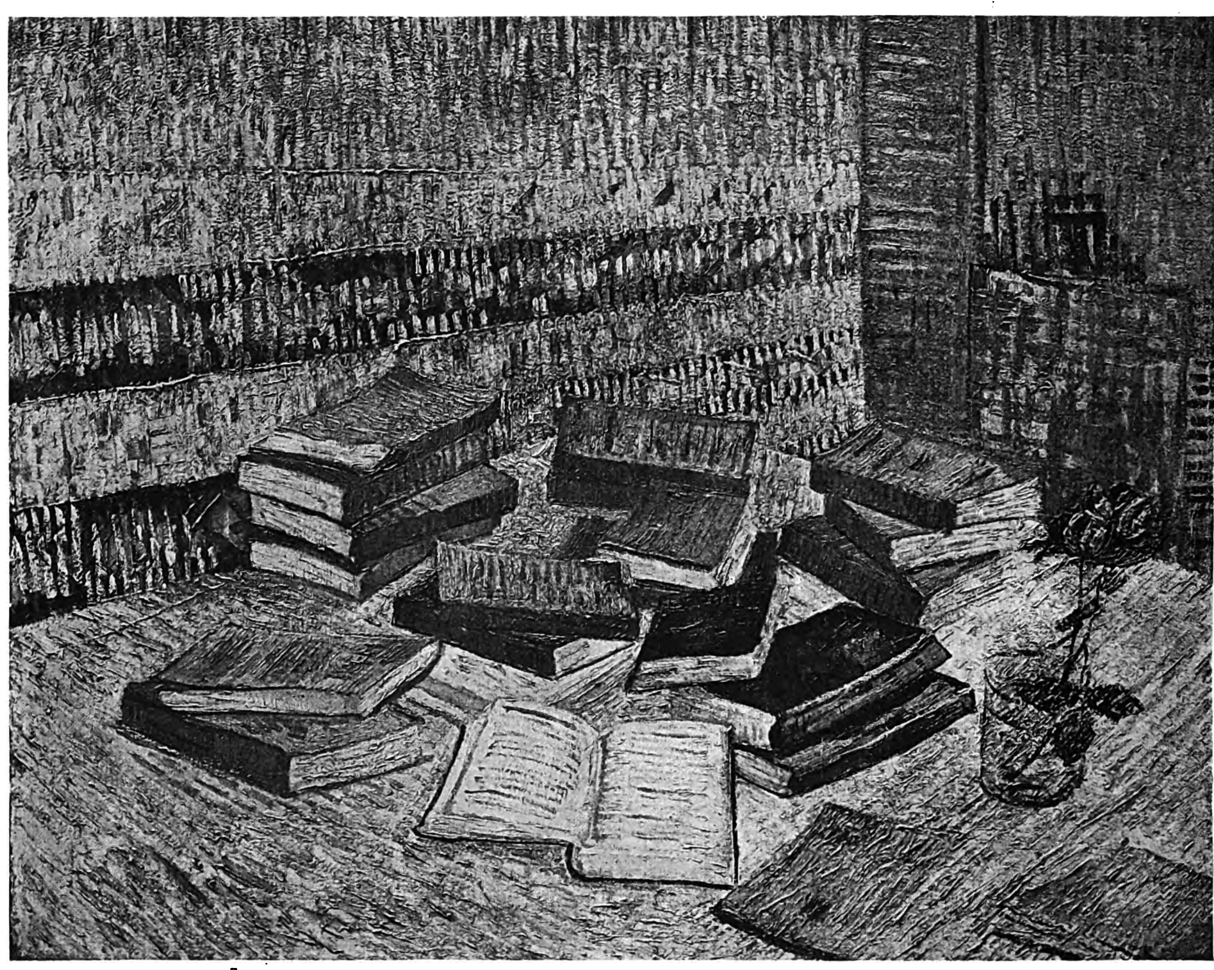
LOVIS CORINTH, SUSANNE IM BADE

einem Zuviel des farbigen Geschmacks leidet; doch er hat in seinen Porträts noch immer nicht die Formel für ein Naturstudium herausgefunden, das ihn seine Porträtmodell-Menschen insofern menschlich sehen lässt, als sie als Lebewesen, atmend und von Luft und Licht umwittert, im Raum stehen, sitzen, sich bewegen. Breyer hat die Stärke seiner Begabung nur in den Nebendingen bewiesen; sein Gefühl für die Hauptsache ist noch subaltern. Ernst und ehrlich, wie er von Natur ist, wird er sicher diesen Mangel empfinden, wenn er sich die Leistungen Liebermanns, Kalckreuths, Veths, jener so verschieden gearteten Muster unscheinbarer Sachlichkeit, vor Augen und zu Gemüte führt.

Hier ist eine überzeugende Harmonie von zeichnerischen und malerischen Qualitäten, von schöner Zufälligkeit und auswählendem Geschmack, von Betonung des Wesentlichen und einer Detailbehandlung, die summarisch, also unauffällig ist. Weiter kann die Belebung und Beseelung einer menschlichen Individualität nicht gedeihen, als sie auf dem Rathenau-Porträt Liebermanns erreicht ist. Hier das witzigste Verständnis für die grossen Eigenschaften und die kleinen Teufeleien des Charakters; hier eine Simplizität der Spiegelung, dass sich die malerische Form gleichsam funktionell von selbst ergiebt; das Wunder eines Scheins und doch die klarste Erdenwahrheit. Man glaubt, ein Friedensstörer, mit im Zimmer zu stehen, wenn man dem Bilde sich nähert. Symbole, den gemalten Menschen beigegeben, erscheinen gewöhnlich als Trivialitäten. Hier aber wirken der Zirkel, mit dem die Hand nervös spielt, während die Gedanken des Mannes kombinatorisch weiterschweifen, wirken die Zeichnungen, die auf dem Tisch ausgebreitet sind, wirken die hohen Essen, die man durchs Fenster nah und fern rauchen sieht, als organisches Element der Aufgabe. Ganz von selbst spannt sich ein dekorativer Rahmen um das Werk. Das Bild hat seine festliche Bestimmung, doch keine Spur von Feierlichkeit.

Liebermanns zweite grosse Jahresleistung, der Ausschnitt aus dem Amsterdamer Judenviertel, hat keine andere Aufgabe, als ein durch Malerei gegangenes Stück Wirklichkeit zu sein. In Einzelheiten genremässig — die Fisch- und Gemüsekarren, die gerissenen, schmuddligen Händlertypen, die feilschenden, schwatzenden Weiber, die verwahrlosten Kinder, der kleinbürgerliche Höker- und Krämergeist des alltäglich-pittoresken Schauspiels —, im Gesamteffekt aber eine Farbenlust von sicher einsetzendem und mächtig schwellendem Klang. Jede trübe Schwere und jede Härte der Dinge, die sich im Raume stossen, ist aufgehoben. Im Auf und Ab der Gruppen jenes Ameisenhafte, das gewisse Bilder des alten Pissarro so reizvoll macht; das Wogen des sonnenwarmen Lichtes über die Menschen, über das Lokal, über die buntgestrichenen Häuserfronten hin und damit das entzückende Gaukelspiel der raschen Umwertung von Farbenwerten; und dann: was das Auge fühlte, wird auch anderen Sinnen wahrnehmbar: die Atmosphäre des Marktes, die vielerlei Gerüche kreuzen. Merkt wohl: der Impressionismus, den ihr schon in Gnaden oder


GEORG KOLBE, BILDNISBÜSTE



VINCENT VAN GOGH, BÜCHER

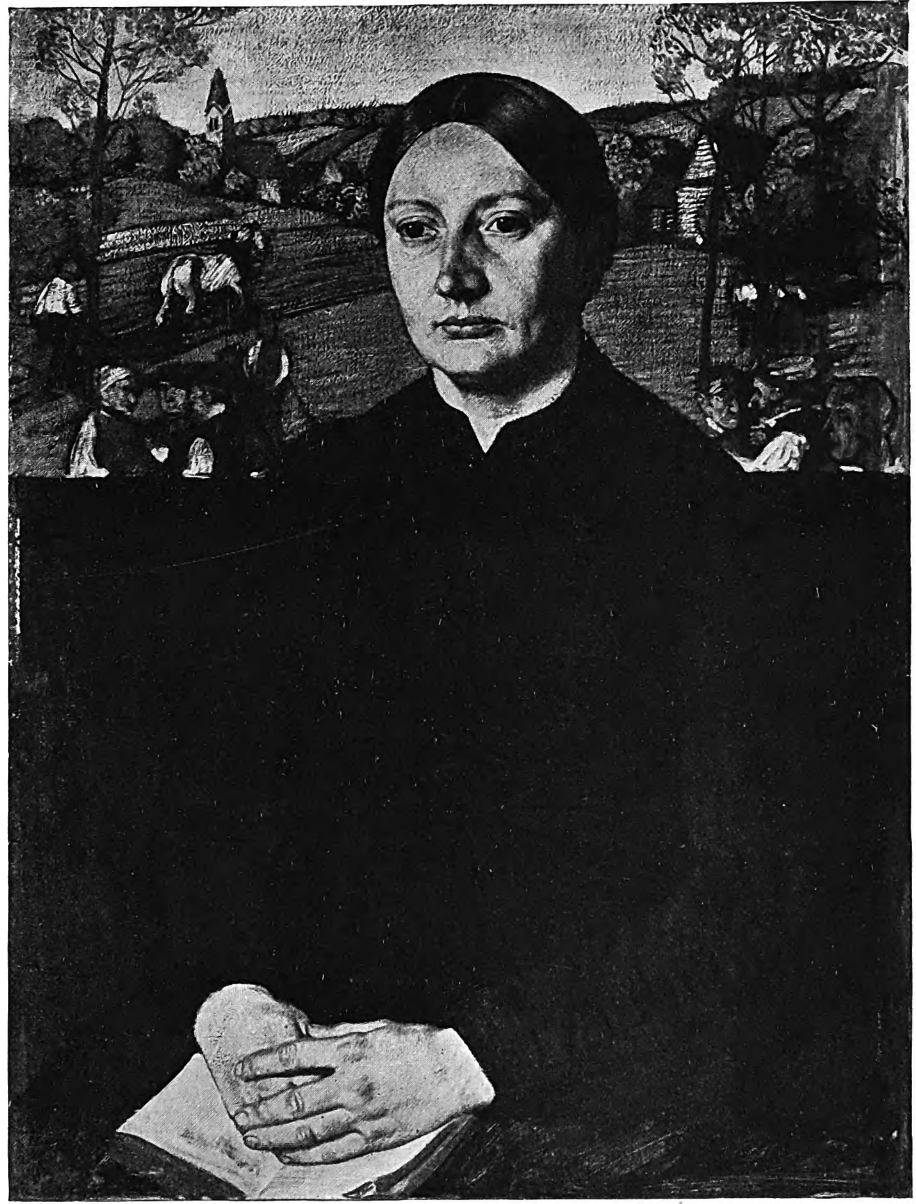
Ungnaden entlassen hattet, bekundet neu seine Lebenskraft durch eine starke Persönlichkeit. Ihr werdet vielleicht die Lehre totschlagen, den Geist der Lehre nie.

Zu so straffen und fruchtbaren künstlerischen Willensakten sammeln unter den Sezessionisten des Jahres 1909 freilich nicht viele ihre Kraft: die Meisterschaft der Slevogt, Corinth, Lepsius begnügt sich mit mittleren Efforts. Lepsius' grosses Frauenbildnis ist wertvoll nur sozusagen in einigen malerischen Begleitumständen, die ein auserlesener Geschmack hervorrief — die zückende Wendung der in den Muff geschlungenen Frauenarme und das weissgraue, silbergraue Aufrauschen des Gewandes und all des reizenden Froufrous: für solche wundervollen Dinge hat Lepsius das feinste Auge (wir sahen Ähnliches beim père Boldini — aber hier ist doch ein hellerer, lichterer Geist ins Temperament geschlagen). Hingegen — was er von der Physiognomie und der Persönlichkeit der Frau giebt, das kann nicht befriedigen, erscheint unzulänglich. Ähnlich ist es um die Wesentheit des Slevogtschen Damenbildnisses bestellt. Der Esprit des Malers ist über die Kostümierung, deren gelbes Farbenwunder und bewegter Reichtum an Ornament bestechen kann, leider nicht hinausgekommen. Modellpose. Beide Maler arbeiteten schön; wo ist aber die schöne Bedeutung der angeschauten Menschlichkeit? — Menschliches, allzu Menschliches schildert zugreifender Lovis Corinth: seine badende Susanne ist muntere Parodie; alle die erotischen Teufeleien, die der Vorwurf birgt, sind mit saftiger Komik herausgearbeitet: Susanne kein Unschuldslamm, sondern ein Dirnennaturell, dessen Züchtigkeitsanwandlung von kurzer Dauer ist. Rechts ein Greis, links ein Greis, von denen sich nur der eine zu helfen weiss, oder vielmehr schon geholfen hat. Der „Orpheus" eine prächtige Offenbachiade mit einem Schuss Heine — „Götter im Exil". Beide Bilder immerhin Nebenarbeiten. Den grösseren

Wurf sollte bringen die „Bathseba". Die Raumfrage ist wiederum mangelhaft gelöst; in der zeichnerischen Haltung des halbverkürzten Aktes gute Akademie, mehr in der Malerei der fleischlichen Masse: die schimmernde Intensität und Verve von Courbet-Tönen; reizend die Gelöstheit des linken Armes, von feiner Weichheit das überschneidende Schwarz. Im Ganzen des Bildes aber herrscht eine gewisse Unverschmolzenheit; jenes atmosphärische Etwas fehlt, das die Teile bindet. Die kleinen witzig-genrehaften Improvisationen sind mir lieber als des Uria kreissendes Weib..

Die Zahl der Maler, die ihre Kunst zu grösseren Kompositionen, sei es sittengeschichtlicher, sei es historischer, sei es phantastischer oder gedanklicher Art, zusammenfassen, ist in der Sezession nicht gross, ist dort nie gross gewesen. Wir haben Baluschek, diesen humoristisch-satirisch-poetischen Verherrlicher unserer jungen Weltstadt, ihrer tieferen Schichten und auch ihres windigen, verdriesslichen Gesindels. Für diesen Künstler habe ich immer eine Schwäche gehabt; nicht deshalb allein, weil ich von Jugend auf wusste und empfand, wie die Entwicklung der Dinge in der wachsenden und wachsenden Stadt zu solchen Schilderungen hindrängte, sondern auch, weil ich glaube, dass Baluschek ein Mann von inneren Gaben und nicht geringen künstlerischen Qualitäten ist. Auf den ersten Blick scheint's, als stelle er, findig, nur Sachen fest durch Illustration, als sei seine Linie kühl und starr und als sei seine Farbe so kühl wie seine Linie, zu deren Hebung sie vorhanden ist. Bei näherer Vertiefung in die Schildereien aber erkennt man einen ungemein witzigen, melancholisch-fröhlichen Kopf und ein Herz für die gesehenen Menschen und Sachen; die Linie gewinnt etwas wie Wärme und vertrauliches Leben, die Farbe aber eine gewisse Temperiertheit. Baluschek hat eine merkwürdige Mischung von bitterem Spott und lauterem Mitgefühl; diese Doppelnatur drückt sich gern in Kontrastwirkungen aus. Das Auswandererbild vor der Eisenbahn: ein Knäuel armer und ärmster Menschen — es klingt wehmütig heraus: „Ich kann den Blick nicht von euch wenden, ich muss euch anschaun immerdar": und solche Empfindungen verstärken sich uns von selbst durch den Anblick der preussischen Assessorphysiognomie, die im Fenster der „ersten Klasse" sichtbar wird, denn dem Mann ist weiss Gott nicht chamissohaft zu Mute. Ferner: die Tippelschicksen, die am Wegrand mittagschlafen; in Körperlichkeit und Kleidung von unglaublicher Komik, — und doch der Menschheit ganzer Jammer . . . Höhere Ziele sozusagen setzt sich Max Beckmann: eine Sintflut, das Erdbeben von Messina und Anderes. Eine blutrünstige Phantasie, die mit ganz unzureichenden Kunstmitteln in den grössten Schrecklichkeiten der Welt wühlt. Ein Theater, mit schmutzig-trüber Malerei geschildert, und in der Zeichnung eine krampfhafte Anstrengung, die dimensional weit hinaus will, doch keine Linie organisch wachsen lässt. In den Gestaltungen vielfach Karikatur; nicht jener groteske Ausdruck, den in gewaltigen Greueln das Leben selbst produziert, sondern die bedenk-


THEO VON BROCKHUSEN, SCHULAUSFLUG



FRITZ BOEHLE, BILDNIS

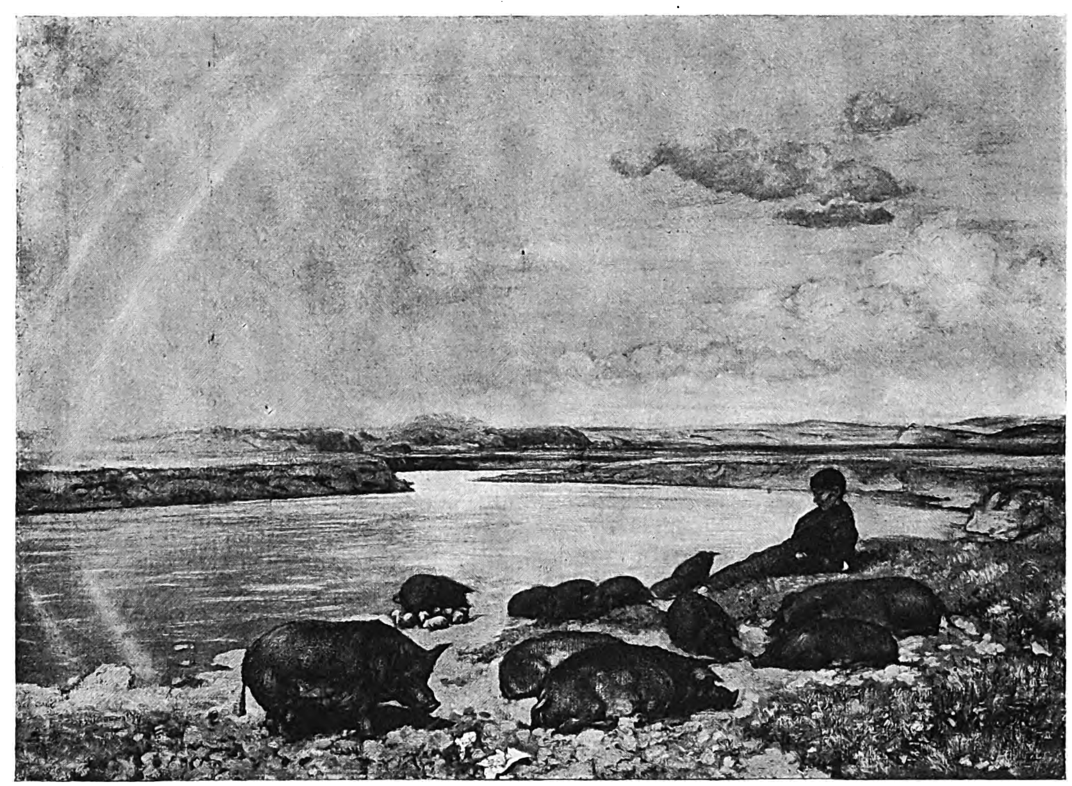
Liebe zur Natur und seinem Realismus nicht der Trieb ins Übersinnliche. Seine weite Leinwand „Aufbruch der Jenenser Studenten“ atmet die gefestigte Begeisterung und todesruhige Vaterlandsliebe der Epoche, auf die das Bild hinweisen soll. Diese Menschen wachsen mit ihren „grösseren Zwecken“. Man kommt von Schiller nicht los bei diesem Bilde. Gleichsam um sichtbar an seinen Inspirator zu erinnern, hat Hodler einen Typ ins Bild gethan, der pathetisch seinen Rütlischwur leistet. Sonst ist der Idealismus des Werkes durchaus innerlichster Art. Ein heller Frühlingsgeist zieht durch die Lande; die Äcker atmen Frische, Erwartung. Die Jugend rüstet sich zu einer Hoffnungsthat. Die Jugend des Intellektualismus. Die Gruppen, die das Soldatenkleid angezogen haben und gefasst dem Feind entgegenziehen, haben etwas ungemein Durchgeistigtes. Es ist des Volkes beste Kraft, was dahinzieht. Es ist erstaunlich, wie in den geraden

liche Verstiegenheit, die aus der Unkraft des Einbildungsvermögens entsteht. Beckmann sollte seinen Ehrgeiz niedriger fliegen lassen, und die Sezessionsleitung sollte ihren kostbaren Platz wertvolleren Schöpfungen vorbehalten, denn ans Tor pocht noch manch Einer —

Der wahrhaft „grosse Gegenstand“, der Gutes in uns „aufregt“ und uns erhebt, ein lichter Aufschwung der Gedanken und Gefühle und zugleich die Meisterschaft, in Komposition, Zeichnung und Farbe solches sinnlich zu vergegenwärtigen, ist bei Hodler. Seiner Monumentalität fehlt nicht die

Reihen dieses Kompagnieaufmarsches die einzelnen Gestalten im Gesichtsausdruck wesentlich unterschieden und charakterisiert sind. Hinter der äusseren Uniformität erscheint die abgestufte Physiognomik der Begabung und Noblesse. Auf dem unteren Panorama schicken sich die Reiter an, ihre Rosse zu besteigen. Die junge Schar ist im Begriff, sich kriegsfertig zu machen. Der schlanke, blonde, schöne Jüngling, der über das feine rosa Wams den Rock des Königs zieht, ist von unendlicher Anmut und Vornehmheit — unter all den guten Partieen vielleicht die beste, menschlichste.

Die Pferde sind ungeduldig („das Schlachtross steigt und die Trompeten klingen“, deklamiert sehr richtig Emil Heilbut, dem ich vor dem Bilde begegne), die Pferde, Holzplastiken im Stoff der konstruktiven Form, doch Plastiken voll Beseeltheit. Dem hellen Geist des Ganzen entsprechen helle Tonschönheiten. Die Farbe ist wie immer bei Hodler mehr Umkleidung eines starken zeichnerischen Gerüstes als unmittelbarer Abglanz des Lebens. Aber der bunte Schimmer der Oberfläche schwingt doch so warm und so delikat, es fügen sich die Töne so rhythmisch, dass der dramatische Gehalt einen verstärkenden lyrischen Schwung erhält. Mit der leuchtenden Erscheinung wird eine festliche Farbenmusik durch den Raum hinklingen, der das Glück hat, dieses monumentale Werk zu empfangen.



HANS THOMA, STILLER MORGEN AM GARDASEE

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



WALTER BONDY, TREIBHAUS

ZUR AESTHETIK DES BILDFORMATS

VON

HANS VOLLMER



ass die Rahmenproportionen einer Bildtafel von entscheidender Bedeutung für die Wirkung sein können, ja, dass das Format unter Umständen Stimmungswerte schaffen oder die gegebenen doch steigern kann, wird allgemein zugestanden. Dennoch ist dieses interessante Phänomen nie einer eingehenderen ästhetischen Untersuchung gewürdigt worden.

Eine zusammenhängende Geschichte des Bildformates böte eine, wenn auch umfangreiche und schwierige, doch sicherlich höchst lohnende Aufgabe, sofern man es nicht bei einer Statistik bewenden liesse, sondern es unternähme, die künstlerischen Kräfte, die sich ihre Rahmung gewissermassen selbst geschaffen haben, aufzudecken. Man möchte bei einer derartigen Minierarbeit nicht selten auf die tiefsten ästhetischen Fragestellungen stossen.

Einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Bildformat und Bildinhalt wird man überall annehmen dürfen, wo man den geheimen Zauber des echten Kunstwerkes spürt. Es giebt Bilder, die mit ihren Rahmenproportionen so verwachsen zu sein scheinen, dass eine Verschiebung der Verhältnisse nur um wenige Zentimeter den Eindruck wesentlich verändern würde. Wir stehen hier vor Geheimnissen des intuitiven künstlerischen Willens,

die sich vielleicht überhaupt nicht erklären, sondern nur konstatieren lassen.

Fassbarer schon für den nachrechnenden Verstand sind die elementaren Wirkungsunterschiede, die Einem durch Vergleich konträrer Bildformate, wie Breit- und Hochformat, erkennbar werden. Jede entwickeltere Kunst ist sich bewusst, dass es Bildthemata giebt, die im Interesse ihrer dramatischen Wirkung (dramatisch im weitesten Sinn des Wortes gefasst) das gelagerte Breitformat verlangen und wieder andere, die nur im Hochformat ganz zur beabsichtigten Wirkung gebracht werden können. Wenn der junge Raffael das Thema der Grabtragung (Gal. Borghese) im quadraten Rahmen komponiert, so trägt schon dieses Format die Schuld, dass dem Bilde die Suggestion der Bewegung fehlt, dass der Zug nicht vorwärts geht, wie er es doch sollte. Das Quadro ist ein der Vermittelung eines Bewegungseindrucks geradezu hinderliches Format. Es darf für einen dramatischen Bildstoff nur dann in Betracht kommen, wenn der Bildinhalt den Betrachter nicht zu einer ideellen Raumerweiterung über die vier Rahmengrenzen hinaus anregt. Bei der Darstellung eines Zuges, zum Beispiel, wird die Phantasie stets nach dem Woher und dem Wohin fragen, wird also — vorausgesetzt, dass der Zug in einer Parallelfläche zum Beschauer entwickelt ist — eine Raumerweiterung im longitudinalem Sinne vornehmen. Rubens durfte für seinen eminent dramatischen Raub der Leukippiden (München) das Quadroformat wählen, weil der im Bilde dargestellte Vorgang eine in sich abgeschlossene Bühne zum Schauplatz hat: ihm diente das Quadro mit Recht zur Konzentrierung der Szene. Etwa angedeutet zu sehen, nach welcher Richtung die Räuber fliehen werden, interessiert garnicht; es handelt sich allein darum, die sich sträubenden Frauen auf die Rücken der Rosse zu bringen, ein Drama, das sich rein und vollkommen auf dem sichtbar gemachten Fleckchen Erde abspielt. Wenn Rubens für einen Zug das Quadro wählt, so kann man sicher sein, dass er seine besonderen Absichten damit verfolgte; wie wunderbar weiss er in dem Münchener Bacchantenzug, bei dem der Unterschied zwischen Höhe und Breite nur 6 cm beträgt, im Format schon ein Mittel zu finden, das schleppende schwerfällige Vorwärts des Zuges zu markieren, durch die Rahmenproportionen von ferne schon das Schrittempo anzuzeigen. Welches Format er für günstig hielt, wenn es darauf ankam, einem Zuge ein höchstes Mass von Energie mitzuteilen, kann die Berliner Jagd der Diana mit ihren gedrückten Proportionen lehren. Die Figuren scheinen aus dem Rahmen förmlich herauszuschnellen.



LUDWIG VON HOFMANN, ABEND

Ähnlich wie mit der Grablegung ist es mit einem Thema wie der Kreuztragung. Rudolfo Ghir-

landajo begiebt sich in seinem bekannten Londoner Bilde mit dem unglücklich gewählten quadratischen Format von vornherein der Möglichkeit, eine stärkere Bewegungsillusion hervorzurufen, auf die er es doch so sehr abgesehen hat. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass das Thema unter besonderen Umständen nicht auch einmal im Hochformat behandelt werden dürfte. Raffaels berühmtes Spasimo in Madrid ist zu verstärken. Womit wir von der Frage des Zusammenhanges zwischen Format und Inhalt schon abgerückt wären auf die des Konnexes zwischen Format und Komposition.

Andere Themata verlangen zur Steigerung des Eindrucks einer mechanischen Bewegung das Hochformat. Man wird zuerst an die „Transfiguration" oder die „Assunta" denken. In der That



EDOUARD VUILLARD, PROMENADE

ein Hochbild; aber die sich hier aus dem Bilde heraus auf den Beschauer zu bewegende Zugrichtung liess sich durch das Format nicht andeuten. Auch ist ja nicht, wie bei dem Christus Ghirlandajos, das rüstige Ausschreiten gegeben, sondern das retardierende Moment des Niederfallens; der Zug soll stocken, es ist ein Bewegungseindruck garnicht beabsichtigt. Ebenso benutzt Rubens auf seinem grandiosen Bild in Brüssel das Hochformat, um das mühselige Bergauf des Zuges im Eindruck giebt es kein Thema, das die Phantasie eindringlicher zwänge eine ideale Raumerweiterung in vertikaler Richtung nach oben vorzunehmen als dieses; und nur in Venedig, der klassischen Pflegstätte des Breitformats, war es möglich, diese Forderung gelegentlich zu ignorieren und ohne äusseren Zwang (der z. B. Sodoma bei seinem Fresko in S. Bernardino in Siena einzig entschuldigt) das Thema im Breitformat zu geben (z. B. Giov. Bellini, Neapel.)

Aber nicht nur mechanische Forderungen be-

stimmen die Wahl des Bildformats. Der sieghafte Eindruck einer Tizianischen Assunta ist unlöslich an das Hochformat gebunden. Und damit kommen wir auf ein Zweites: auf den psychologischen Ausdruckswert des Bildformates. Wenn man dem Hauptthema des italienischen Altarbildes, der Madonna Con Santi, das sich als ruhige Assistenz thematisch dem Format gegenüber indifferent verhält — und ja in der That als Breitbild und Quadro behandelt worden ist —, durchgängig fast, im vorgerückteren Cinquecento wohl ausnahmslos, das Hochformat zugestanden hat, so mag die Absicht des triumphalen Eindrucks, den das Hochbild immer sicherer garantiert als das Breitbild, massgebend gewesen sein. Oder sollte ein Bild wie die Santa Conversazione des Botticelli aus einem anderen Grunde in späterer Zeit aus einem Quadro in ein Hochbild umgewandelt worden sein?

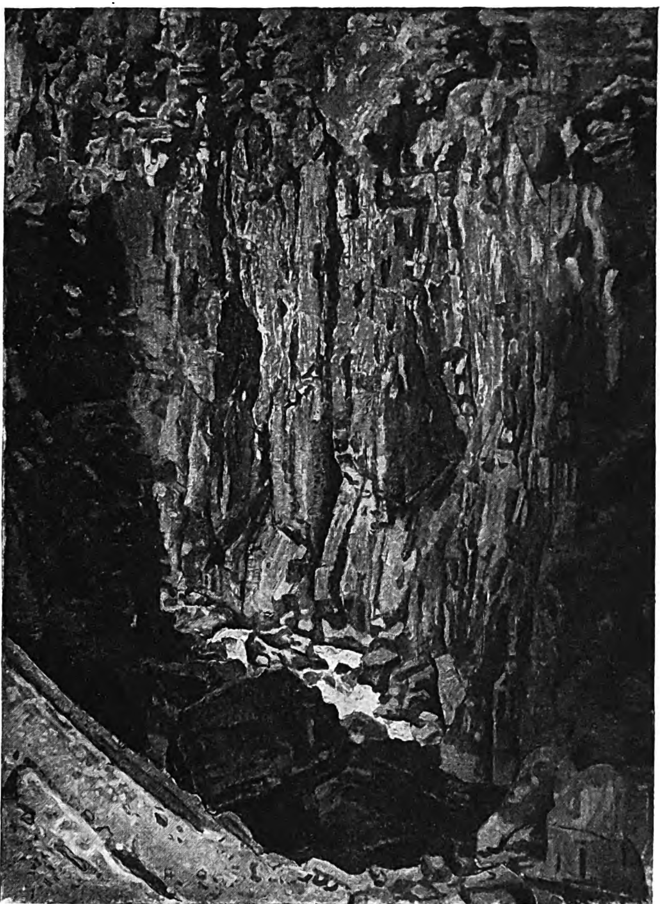
Gewiss wird man nur in sehr bedingtem Masse von einem absoluten, objektiven Ausdruckswert eines Bildformates sprechen können. Es lässt sich aber wohl allgemein sagen, dass dem Hochformat der Eindruck einer gesteigerten Stimmung im Sinne des Feierlichen eigen ist; die Höhentendenz der Bildtafel wird sich für den Beschauer immer leicht umsetzen in einen seelischen Höhendrang, in ihm das Gefühl gesteigerter Lebenszustände erwecken, während umgekehrt gedrückte Rahmenproportionen leicht etwas Niedergehaltenes, Freudloses haben können und dementsprechend eine seelische Depression auslösen. Und diese Gefühlszustände überträgt man dann ohne weiteres auf das Objekt. Millets Ährenleserinnen waren zuerst im Hochformat gedacht, später erkannte der Künstler, dass nur die breit gelagerten Bildproportionen die richtige Stimmung zum Ausdruck zu bringen vermöchten: die Atmosphäre der harten, mühseligen körperlichen Arbeit. Dass gewisse schwermütige Flachlandschaften, gewisse Meerstimmungen in ihrem besonderen Reiz und Wesen sich nur im



ROBERT BREYER, HERBSTBLUMEN

Breitformat malerisch festhalten lassen, ist eine ganz bekannte Thatsache.

Wie sehr man zu allen Zeiten diesen Ausdruckswert des Formates zu schätzen und auszunutzen verstand, zeigen für das Breitformat etwa Darstellungen der Pietà. Welche Steigerung der Tragik erreicht Botticelli in seinem Münchener Bilde durch gedrückte, freudlose Flächenproportionen, die in der That den gedämpften Schmerzensakkord der Szene erst zu vervollständigen scheinen! Wenn derselbe Botticelli dann fast zur selben Stunde die gleiche Geschichte im Hochformat erzählt (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli), so beachte man, wie fein diese Formatdifferenz motiviert wird: nämlich nicht nur durch eine andere Figurengruppierung, sondern auch durch die veränderte psychische Stimmung der Szene. Der pathetische Aufblick des Joseph, der die Verbindung mit einem unsichtbaren Oben darstellt, würde im Breitformat Sinn und Energie mit einem Schlage einbüssen.



FERD. HODLER, BACH UND FELSEN

MIT ERLAUBNIS VON H. O. MIETHKE, WIEN

Nicht minder einleuchtend ist der Rückschluss auf das Künstlertemperament, das sich in der intuitiven Wahl seiner Bildformate charakteristisch äussern kann. Den Pulsschlag der künstlerischen Empfindung wird man auch in dieser scheinbaren Äusserlichkeit erraten oder doch wiederfinden können. So ist man nicht überrascht, bei dem kühlen van Eyck die behaglich in die Länge gedehnten Breitenformate häufiger anzutreffen, bei dem heiss empfindenden Roger jene steilen Hochformate, die das stürmische Tempo seiner Erzählungsweise akkordieren. Und wie hinsichtlich des einzelnen Künstlers möchten sich auch bei ganzen Generationen Kongruenzen dieser Art konstatieren lassen. Es waltet sicher keine Willkür darin, dass gewisse Zeiten besondere Sympathien für dieses, andere eine Vorliebe für jenes Format bezeugt haben. So ist die Ablösung des Tondos durch das Oval zu Beginn des 17. Jahrhunderts gewiss kein zufälliger Modeumschwung, sondern geht durchaus parallel mit den übrigen Stilwandelungen. Das um jeden Preis nach Bewegungsillusion verlangende Bedürfnis des Secento musste das Tondo als zu starr, zu abstrakt mathematisch empfinden. Das Oval hatte nicht nur den weicheren Fluss des Kontur, sondern auch die Abwandelungsfähigkeit des Lineamentes vor dem Tondo voraus. Nicht vom Zirkelschlag abhängig, konnte seine Fläche bald schmaler und straffer, bald breiter und gelöster umschrieben, konnte dem Format so eine ganz persönliche Note gegeben werden. Es ist sehr interessant zu beobachten, welche Wandlungen das Oval in diesem Sinne im Lauf der Generationen durchmacht. Man vergleiche nur Ovalflächen bei Franz Hals und bei Boucher. Bei Hals ein strammer, schneidiger, man möchte fast sagen männlicher Zug in den Konturen, die fest und energisch die Fläche umreissen; bei Boucher ein weichlicher, schlaffer Umriss, der in lässiger Bewegung eine breit ausladende Fläche umschreibt, deren wollüstige Rundung übereinstimmt mit dem femininen Empfinden des Künstlers.

Die im Süden vorherrschenden breiten Bildformate sind mit ein sprechendes Zeugnis für die Bedürfnisse des Italieners nach Weit- und Wohlräumigkeit, und zu der Zeit, als man am weitesten mit der Geberde ausholte, ist auch das Breitformat eine dominierende kontinentale Erscheinung. Deutschland ist nicht zufällig das Land der schmal-



E. R. WEISS, QUITTEN

flügeligen Schnitzaltäre, der steilen Hochformate, die erst im wesentlichen unter südlichem Einfluss breiteren Rahmendimensionen Platz gemacht haben. Für Dürer gewinnt das Breitformat Bedeutung, sobald der italienische Einfluss kommt, zuletzt in den Niederlanden, als alte Erinnerungen noch einmal mächtig aufsteigen. Die vier Federzeichnungen, Entwürfe zu einer Santa Conversazione, breitgelagerte Massengruppierungen, gehören mit zu den Marksteinen einer Geschichte des nordischen Bildformates.

Damit wären wir bei der schwierigen, die weitesten Perspektiven eröffnenden Frage nach den rein formalen Zusammenhängen zwischen Bild und Format angelangt. Wie weit die Konsequenzen des Formats für die Komposition mit Bewusstsein gezogen sind, nach welchen Gesetzen man dabei verfuhr und ob man sich gar hierüber schriftlich geäussert hat, was zu erfahren ja von höchstem Interesse wäre: das sind Fragen, die sich in so knappem Rahmen nicht erledigen lassen und deren Beantwortung einer systematischen Untersuchung vorbehalten bleiben muss. Der bewusste Wille, zwischen Bildformat und Komposition im eigentlichen Sinne, abgesehen von den besonderen Forderungen des Themas, einen Zusammenhang zu schaffen, ist jedenfalls häufig klar ersichtlich. Wenn Veronese die funkelnden Juwelen seiner Palette mit Vorliebe in das Breitformat fasst, so leiteten ihn dabei sicher in erster Linie kompositorische Rücksichten. Man kann das Dominieren des Breitformats bei ihm als die fast notwendige Konsequenz seiner Begünstigung der flächenhaften Profilansichten bezeichnen; nur die breit und üppig ausladenden Rahmenproportionen waren geeignet, der Pracht seiner Aufzüge zur vollen Wirkung zu verhelfen. Wie Raffael etwa die Konsequenzen des Tondos für die Komposition mit höchstem Bewusstsein erfasst hat, lehrt ein Vergleich der Sedia mit jedem beliebigen Florentiner Rundbild der früheren Zeit, die von den Gesetzen dieser Aufgabe eine immer nur mehr oder minder unklare Vorstellung gehabt haben muss.

Ist nicht auch jene merkwürdige, schon von Jacob Burckhardt beobachtete Erscheinung: das fast völlige Fehlen des Tondos in Oberitalien und



HERM. BRUCK, LANDHAUS IN BLANKENESE

Venedig ein wenn auch negatives Zeugnis für die Gegenwart einer gewissen Ahnung von den gefährlichen formalen Konsequenzen dieses eigenwilligsten aller Formate? Burckhardt erklärt das Phänomen damit, dass ein Format von so strengen stilistischen Konsequenzen dem weniger tektonisch orientierten Sinn des Oberitalieners widerstrebt haben muss; aber befriedigt diese Erklärung auch für das Cinquecento?

Eine Geschichte des Bildformates hätte auf mancherlei Fragen dieser Art Antwort zu geben, hätte vor allem die Aufgabe, in das Dunkel der formalen Zusammenhänge von Bild und Format mehr Licht zu bringen.



OTTO BEYER, KAHLE BÄUME



ÜBER DAS RUSSISCHE BALLET

VON

ROBERT WALSER

Sie sind reizend, die russischen Tänzerinnen von der Petersburger Hofoper. Sie tanzen sehr gut, und sie haben jetzt in Berlin sehr viel Beifall und einen grossen, aufrichtig empfundenen Erfolg errungen. Vielleicht lässt das tief blicken, vielleicht auch nicht, genug, wir sind sehr zufrieden, sehr erfreut, grossenteils sogar entzückt gewesen. Wir sind von einzelnen Tänzen sogar geblendet worden. Es giebt da unter diesen Russinnen eine grosse Künstlerin; Anna Pawlowa, eine sehr bewusste, sehr intelligente, bis zu gewissen Grenzen ohne Zweifel geistvolle Künstlerin. Hiesige Blätter haben sie die Königin des Tanzes genannt, und sie ist es offenbar. Sie ist wundervoll. Ah, dieses kunstgeniessende und -verstehende Berlin, wie sonderbar es doch in manchen Dingen ist! Und dann der Erfolg, wie komisch er oft ist! Doch lassen wir das. Reden wir von süssen, von tänzerischen Dingen, nicht von so dummen, ich möchte beinahe sagen kuhdummen und plumpen Dingen, wie vom Erfolg und seine Fabrik. Seien wir lustig, reich, leicht, gefühlsinnig, höflich, brav und artig.

Eine ganz kleine Emporkömmlingsunverschämtheit liegt wohl darin, dass Einer wie ich, der den Tanz nie studiert hat, nun da so über den, von dem und um den Tanz herum kribbeln und krabbeln will. Und doch, ich fühle zu lebhaft mit, als dass ich sagen könnte: „Nein, ich schreibe nicht". Und was schadet es denn, die Brust voll angenehmer Empfindungen, sich ein wenig zu blamieren? Ja, angenehme Empfindungen, reizende Gesichter, hübsche, schöne Bewegungen, süsse Erinnerungen, Ursache zu Dank und Huldigungen hat uns das russische Ballett als Geschenk hinterlassen. Es ist da ein ganz dummes Stück: „Harlekins Millionen". Die Pawlowa sitzt wie eine jugendliche Fürstin auf einem gebrechlichen, unwahrscheinlichen, kleinen Balkon und schaut mit wunderbarer Gebärde auf den Haufen Leute hinunter, die offenbar Italiener sind, die offenbar Nächtliches, Abenteuerliches, Liedersingendes, Troubadourartiges da unten treiben. Und das ist vielleicht das Zierlichste, Blendendste und Schönste von allem gewesen: dieser Balkonzauber.

Der Sinn des Stückes ist ohne Zweifel der Sieg der zärtlichen Liebe über den Geldgeiz und über das Alter, das jung und dumm tun will. Oder

so etwas. Item, wir sehen dann die Balkonpracht herunterrutschen, und nun beginnt sie Süsse und Grösse zu tanzen. „Ja, das ist noch ein Tanz", so sprach mich jemand, der sehr begeistert gewesen ist, in der Pause an, „ach ja", sagte ich, und es gefiel mir, Trockenheit zu heucheln. „Kolossal" sagte ein zweiter. Ich musste lachen. O dieses Berlin, wenn es in Begeisterung gerät. Ich bin natürlich der tiefgefühlten Überzeugung, dass es sehr nett, sehr hübsch ist, sich zu begeistern. Das Neue begeistert. Und die Russen und Russinnen muteten uns wie etwas ganz Neues, Niegesehenes an. Ihren traditionellen Tanz haben wir als etwas Kühnes, Einziges und Neues empfunden. Uns blendete eine Kunst, die die Reifen und Gescheiten unter uns begraben glaubten.

Ist dieser Tanz Zukunft? Es müssten für einen Tanz, der über einen stürmischen Erfolg hinüber leben soll, Stücke geschrieben werden, die der Zeit und dem Zeitgeist entsprechen. Im übrigen braucht man ja die Tanzkunst nicht zu verstehen. Man braucht nicht zu wissen, was eine holdselige Hand- und Armbewegung bedeutet. Nur zu fühlen, zu sehen braucht man es, und daher ist der Gedanke an eine Zunkunft des uns überlieferten Tanzes ziemlich philiströs. Doch es ist oft nicht so unklug, ein bisschen zu philistern.

Ganz wundervoll, und direkt beglückend, sind die Einzeltänze dieser Leute aus dem Zarenreich, die Volks- und Nationaltänze. Schon allein die Kostüme. Und dann diese schöne, durch Zucht und Takt geadelte Wildheit. Das ist hinreissend, und hier muss die Edouardowa genannt werden. Sie vertritt das Sinnlich-Schöne, die Pawlowa das Geistig-Bezaubernde.

Es hat sich deutlich gezeigt, dass dieses unerhört, dieses gewaltig- moderne Berlin kein Ballet-Publikum mehr besitzt. Der Anblick eines Ballets muss eigentlich ganz kühl, jedenfalls sehr, sehr weltdamen- und weltmannenhaft genossen werden: flüchtig, nobel, kalt, elegant und gemessen, so in der Mitternacht, zwischen geistreichem Geplauder und der befeuernden Weinflasche. Es ist ja kein Ibsensches Stück, keine Oper von Wagner, die da gegeben wird. Da wir hier in Berlin „so etwas" lange, lange nicht mehr erlebt haben; also nicht mehr gewöhnt sind, es als reine feine Vergnügung zu empfinden, haben wir's als etwas Beklemmung Erregendes und daher, wie ich glaube sagen zu dürfen, als etwas beinahe zu, zu Bedeutungsvolles empfunden. Nun, man soll nicht philistern. Aber tiefsinnig war es, zu bemerken, wie wir in Glut kamen angesichts der Anmutentfaltung. Lechzen wir so nach Anmut? Es scheint.

Das Schöne hat uns wieder einmal überrumpelt. So recht überrumpelt. Und die Verächter gingen hin, um die Gegenstände jahrzehntelangen Überdrusses beseligt, berauscht anzubeten. Es ist dies ein Zeichen der Zeit, in der wir leben: höchstes Schwanken jedenfalls in Dem, was man den guten Ton, das Verständnis für Kunst, was man Geschmack nennt. Uns wirbelt es, und wir werden gewirbelt! Dass wir noch fähig sind, Freude und und inniges Entzücken zu empfinden, es so plötzlich zu empfinden, das kann uns mit einiger Genugthuung erfüllen. Wir lärmen nur so! Aber vielleicht ist das notwendig. Und auch das muss man aussprechen: zu danken hat man den Leuten, die auf die Idee gekommen sind, diese tanzbegabten Russen einzuladen, ihr Glück nochmals in der Reichshauptstadt zu probieren. Denn voriges Jahr haben wir ja die edle Pawlowa, sowie die ganze übrige Künstlerschar so gut wie abgelehnt, jedenfalls mit dem Frost halbpatziger Anerkennung überworfen.

Zu versuchen, alles dies ein wenig zu betonen, erschien mir geziemend. Sagen, wie schön sie tanzt, die grosse Künstlerin Anna Pawlowa, das kann ich nicht. Sie begeistert den Dichter zu Gedichten, den Maler zu malerischen Entwürfen, den Musiker zu neuen musikalischen Einbildungen. Sie ist so zart wie kühn, so gross wie bescheiden, so schön wie bedeutend. Ah, ihr Lächeln, ihre herrlich-ausgreifenden Schritte. Und das Wunder ihrer Arme und Beine. Schauen wir auf den Balkon. Da sitzt sie und wirft Gesten, die einer Märchenkönigin ziemen, in die Augen und Herzen hinunter, die sie liebend bewundern. Gleicht sie nicht einer verführerischen Zauberin, die uns vergaukelt, das Süsse und Edle könne nie ganz aussterben in der Welt?



Karl Walser, Russisches Ballet

so etwas [illegible], wir sehen dann die Balkonpracht herunterrutschen, und nun beginnt sie Süsse und Grösse zu tanzen. „Ja, das ist noch ein T[illegible]“, so sprach mich jemand, der sehr begeistert gewesen ist, in der Pause an, „doch [illegible]“ sagte ich, und es gefiel mir, Trockenheit [illegible]. „Kolossal“ sagte ein zweiter. Ich [illegible] lachen. O dieses Berlin, wenn es in Begeisterung gerät. Ich bin natürlich der tiefgefühlten Überzeugung, dass es sehr nett, sehr hübsch ist, sich zu begeistern. Das Neue begeistert. Und die Russen und Russinnen mitteten uns wie etwas ganz Neues, Niegesehenes an. Ihren traditionellen Tanz haben wir als etwas Kühnes, Einziges und Neues empfunden. Uns blendete eine Kunst, die die Reifen und Gescheiten unter uns begraben glaubten.

Ist dieser Tanz Zukunft? Es müssten für einen Tanz, der über einen stürmischen Erfolg hinüber leben soll, Stücke geschrieben werden, die der Zeit und dem Zeitgeist entsprechen. Im übrigen braucht man ja die Tanzkunst nicht zu verstehen. Man braucht nicht zu wissen, was eine holdselige Hand- und Armbewegung bedeutet. Nur zu fühlen, zu sehen braucht man es, und daher ist der Gedanke an eine Zukunft des uns überlieferten Tanzes ziemlich philiströs. Doch es ist oft nicht so [illegible], ein bisschen zu philistern.

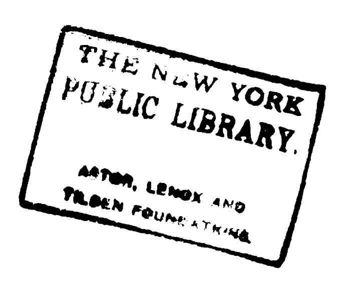
Ganz wundervoll, und direkt beglückend, sind die Einzeltänze dieser Leute aus dem Zarenreich, die Volks- und Nationaltänze. Schon allein die Kostüme. Und dann diese schöne, durch Zucht und Takt geadelte [illegible]. Das ist hinreissend und hier muss die [illegible] genannt werden. Sie vertritt das Sinnlich-Schöne, die Pawlowa das Geistig-Bezaubernde.

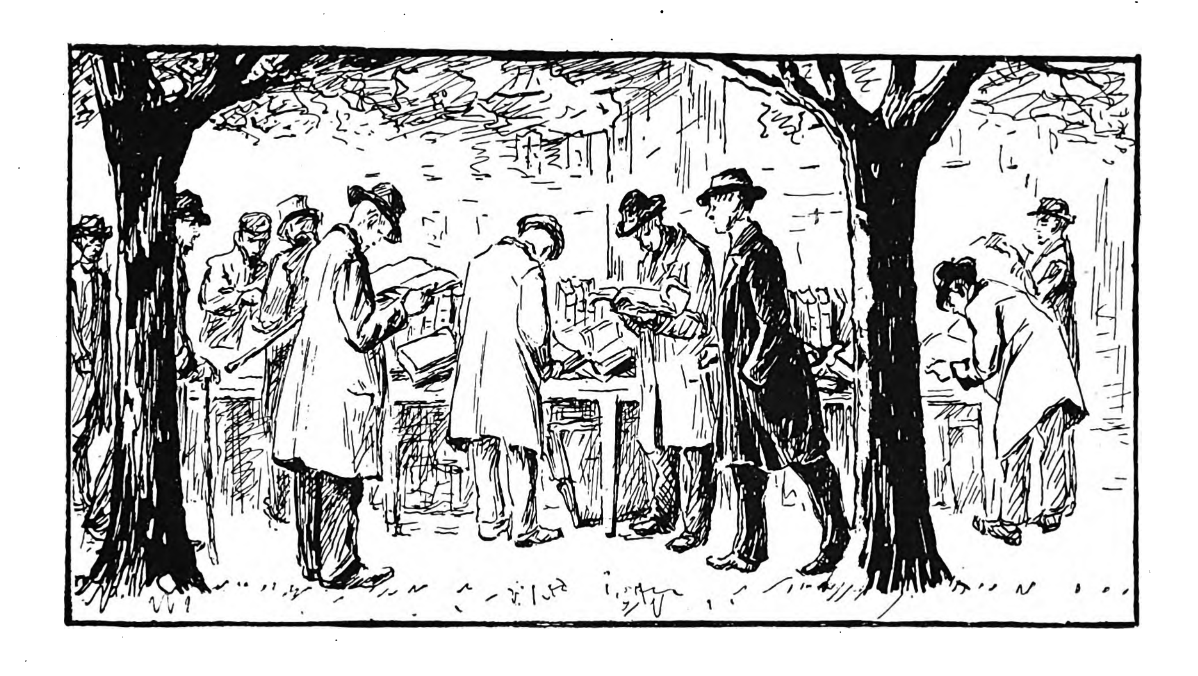
Es hat sich deutlich gezeigt, dass dieses [illegible], dieses [illegible] Berlin kein [illegible] Publikum mehr [illegible]. Der Anblick eines Balletts muss eigentlich [illegible], jedenfalls sehr, sehr [illegible] genossen werden: [illegible], nobel, kalt, elegant und gemessen [illegible] der [illegible] zwischen [illegible] und der [illegible]. Es ist ja [illegible] Stück, kein [illegible] Wagner, die da gegeben wird [illegible] in Berlin [illegible] lange. [illegible] mehr [illegible] haben; also nicht mehr [illegible] sind, es als feine Vergnügung zu empfinden, haben wir's als etwas Beklemmung Erregendes und daher, wie ich glaube sagen zu dürfen, als etwas beinahe [illegible], zu Bedeutungsvolles empfunden. Nun, man soll nicht philistern. Aber tiefsinnig war [illegible] zu bemerken, wie wir in Glut kamen angesichts der Anmutentfaltung. Lechzen wir so nach Anmut? Es scheint.

Das Schöne hat uns wieder einmal überrumpelt. So recht überrumpelt. Und die Verächter gingen hin, um die Gegenstände jahrzehntelangen Überdrusses [illegible], berauscht anzubeten. Es ist dies ein Zeichen der Zeit, in der wir leben: höchstes Schwanken jedenfalls in Dem, was man den guten Ton, das Verständnis für Kunst, was man Geschmack nennt. Uns wirbelt es, und wir werden gewirbelt! Dass wir noch fähig sind, Freude und [illegible] inniges [illegible] zu empfinden, es so plötzlich zu empfinden, das kann uns mit einiger Genugthuung erfüllen. Wir lärmen nur so! Aber vielleicht ist das notwendig. Und auch das muss man [illegible]. Zu danken hat man den Leuten, die auf die Idee gekommen sind, diese tanzbegabten Russen einzuladen, ihr Glück nochmals in der Reichshauptstadt zu probieren. Denn voriges Jahr [illegible] ja die edle Pawlowa, sowie die ganze übrige Künstlerschar so gut wie abgelehnt, jedenfalls [illegible] dem Frost halbpatziger Anerkennung [illegible].

Zu versuchen alles dies ein wenig zu betonen, erschien [illegible] sagen, wie schön sie tanzt, die grosse Künstlerin Anna Pawlowa, das kann ich nicht. Sie begeistert den Dichter zu Gedichten, den Maler zu malerischen Entwürfen, den [illegible] zu neuen musikalischen Einbildungen. [illegible] so zart wie kühn, so gross wie bescheiden, [illegible] wie bedeutend. Ah, ihr Lächeln, ihre [illegible] Schritte. Und das Wunder ihrer Arme und Beine. [illegible] wir auf den Balkon. [illegible] und [illegible] Gesten, die einer Märchen-[illegible] in die Augen und Herzen hinunter, [illegible] bewundern. Gleicht sie nicht einer verführerischen Zauberin, die uns vergaukelt, das Süsse und Edle könne nie ganz aussterben in der Welt[illegible]


K W





CHRONIK

Mit resignierender Beschämung verzeichnen wir die Thatsache, dass Hugo von Tschudi die Nationalgalerie nun doch verlässt, um einem Ruf nach München zu folgen. Beschämt fühlen wir uns, weil wir nach den Novembervorgängen zu viel Hoffnungsfreudigkeit an den Tag gelegt haben. Wir hätten wissen müssen, dass ein so unbedingter Sieg der guten Sache im Milieu unserer Kunstpolitik noch unmöglich ist, dass grosse Herren sich niemals ins Unrecht setzen lassen und dass sie jederzeit auch die Werkzeuge finden, die sie brauchen. Dadurch, dass Hugo von Tschudi nun, angeekelt von all den Intriguen rings umher, selbst seine Stellung aufgegeben hat, wird der fernere Kampf für ihn, für das von ihm Geschaffene unmöglich. Uns bleibt nur übrig den bisherigen Leiter der Nationalgalerie den Wunsch auszusprechen, dass ihm in den verwickelten Münchener Verhältnissen Gelegenheit werde, das Bedeutende so zu leisten, wie in Berlin; und uns bleibt als Reichsdeutschen nur der Ausdruck äussersten Bedauerns über den politischen Dilettantismus, der darin liegt, dass dem Ausland wieder einmal das Schauspiel innerer Uneinigkeit bereitet wird. Wie der verärgerte Wallot einst in Dresden mit tendenziös gegen Preussen gerichtetem Wohlwollen aufgenommen worden ist, so rehabilitiert München nun den Mann, den die kaiserliche Regierung in Berlin als Schädling glaubt behandeln zu müssen. Damit zeigt Bayern den Bundesgenossen einen Mangel an Rücksicht, der nur noch beklagenswerter wird, weil er zu Recht besteht. Es erkennt aber die alte berühmte deutsche Kunststadt mit ihrer Berufung Hugo von Tschudis auch dessen Werk an, die Berliner Nationalgalerie, wie sie vor einem Jahre noch war. Und darin liegt das Hoffnungsvolle, woran wir uns halten können. Dass Tschudis prachtvoller Plan einer wahrhaft nationalen Galerie bis zu

AD. MENZEL, PROBEDRUCK AUS DEM ARMEEWERK

solchem Grade überhaupt verwirklicht werden konnte und dass das Ethos dieses schönen Stückes Geschmacksarbeit im alten Kunstzentrum Deutschlands gewürdigt und indirekt auch offiziell anerkannt wird: das sind immerhin Thatsachen, die unsern Glauben stärken dürfen. Wir werden unsere Nationalgalerie, von der Keiner weiss, was nun aus ihr werden soll, immer so sehen, wie sie unter Tschudis Leitung gewesen ist. Und werden uns sagen: das Gute, das einmal schon war, kann wiederkommen. Mehr noch: es muss eines Tages wiederkommen. Das ist, scheint uns, das Beste, was wir Hugo von Tschudi bei seinem Scheiden sagen können.

❀

Aus der Rede Max Liebermanns, womit in diesem Jahre die Sezession eröffnet wurde, verdient ein Satz besonders hervorgehoben zu werden: „Impressionismus ist nicht, wie mans täglich hören und lesen muss, eine Richtung, sondern eine Weltanschauung.“ Das ist an dieser Stelle oft schon direkt und indirekt gesagt worden. Sehr erfreulich ist es aber, dass es auch von einem bekannten Künstler so unumwunden ausgesprochen werden konnte. Nun erst werden Viele aufmerken, wie es wohl gemeint sei. Wer das Wort recht begreift, der wird unendlichen Gewinn davontragen.

❀

Whistlers Whims.

Emerson schrieb über die Tür seiner Bibliothek das Wort „whim“; es steht über James McNeill Whistlers Buche „The Gentle Art of making Enemies“, das Frau Margarete Mauthner unter dem Titel „Die artige Kunst sich Feinde zu machen“ mit Mannesmut und artigem Gelingen verdeutscht und Bruno Cassirer in der aparten Ausstattung des Originals verlegt hat. Katapult und Konfektschale in süsser Eintracht könnten den Deckel des kapriziösen Werkes zieren, der Rostandsche Vers: „Il ouvre son esprit comme une bonbonnière“ ihm als Motto vorangehn. Es ist eine Kritik der Kritik in einer merkwürdigen Mischung galliger und gallischer Elemente.

Wie kam der pfauenhaft eitle, frauenhaft empfindliche Amerikaner dazu, statt gute Bilder zu malen, seinen Kritikern die Leviten zu lesen? John Ruskin (Slade-Professor!) hatte ihn heftig angerempelt: hatte ihn Hanswurst genannt und von Gassenjungen-Frechheit gesprochen. Er fühlte sich mit Recht beleidigt, klagte und erlebte die klägliche Genugtuung, dass sein Gegner zu der niedrigsten Geldstrafe, einem Farthing oder $2^1/_{12}$ Pfennig Schadenersatz verurteilt wurde. Mehr Farce als Farthing.

Ein trister Triumph! Dafür soll die ganze Bande büssen. Habt ihr mich mit Peitschen gezüchtigt, so will ich euch mit — Nadeln ritzen. Facit indignatio . . . Randglossen. Tom Taylor — auch einer der Rotte — hat nicht unrecht: dies Pamphlet ist eine sehr natürliche, wenn auch nicht sehr gescheite Folge der peinlichen Erfahrungen, die Whistler vor Gericht gemacht hat. Wie Sudermann über die Roheit, klagt er über die Torheit seiner Kritiker. Sie seien kein notwendiges, sondern ein ganz überflüssiges Übel, in jedem Falle aber ein Übel. Nur ein Künstler könne ein kompetenter Kunstkritiker sein.

Eine hypersensible Künstlerseele windet sich unter jeder ungünstigen Besprechung wie unter der Bastonade. Sie schreit nicht nach Leinwand, um die Verkleinerer durch grosse Leistungen mundtot zu machen, sondern nach Papier, um sie in all ihrer Kleinheit dem verdienten Gespött preiszugeben. Sie schreit vor Schmerzen, aber sie macht sich Luft in Scherzen. Das ist das Besondere an dem Buche Whistlers: kein heiliger Zorn flammt auf, sondern es wird ein Brillantfeuerwerk von Witzen abgebrannt. Statt eines grämlichen Grimms zeigt er nur lächelnde Grazie. Er haut nicht mit Dreschflegeln um sich, sondern spritzt Gifttröpfchen aus. Schere und Kleistertopf her! Butterfly-Whistler flicht (um den englischen Ausdruck zu übernehmen) einen Schmetterling aufs Rad. Er legt sich fein säuberlich ein Herbarium der Dummheit seiner Kritiker an. Sie werden gepresst, etikettiert, glossiert. Kommen sie in den Glaskasten, so sitzt er allerdings im Glashaus.

Dieser Teil des Buches mit seiner rein persönlichen Polemik ist doch schon ein wenig verblasst. Er verlangt genauste Personalkenntnis, und die können wir in partibus unmöglich besitzen. Manches fällt unter den Tisch. Anmerkungen durften jedoch nur sparsam beigegeben werden, weil sie den Charakter der Schrift zerstört hätten. Eine Bosheit mit Kommentar ist ein Tanzbär an der Kette.

Das Prunkstück des Bandes bleibt der berühmte „Ten o'clock“-Vortrag. „A miniature Mephistopheles mocking the majority“ ergreift das Wort; ein „Meister der Badinage und Apostel der Persiflage“ macht sich einen Jux mit dem Publikum. Neue Aufschlüsse dürfen wir heute natürlich nicht mehr von ihm erwarten. Was er mit ernster Miene verkündet, ist uns in Fleisch und Blut übergegangen; zudem steht es in den Aufzeichnungen der französischen Impressionisten, in George Moores theoretischen Schriften teilweise noch schärfer formuliert. Aber das schmälert nicht Whistlers Verdienst, dass er Dinge gesagt hat, die für den modernen Maler geradezu eine Lebensbedingung sind. Gesagt hat in einem Lande, das — wie Robert Burns einmal mit gerechtem Ärger schrieb — von einem Dichter ebensoviel weiss wie von einem Rhinozeros und von einem Dichter unendlich viel mehr weiss als von einem Maler. Alle seine Ausführungen kreisen um den Fundamentalsatz: „Wenn das Publikum überhaupt Sinn für die Malerei hätte, so müsste es wissen, dass ein Bild sein eignes Verdienst hat und nicht auf dramatisches, anekdotisches oder lokales Interesse angewiesen ist“.

Auch hier verleugnet sich der Blagueur nicht. Mancher Satz in seiner paradoxen Zuspitzung will als amerikanischer Bluff genommen sein, und die Neigung, den Bourgeois vor den Kopf zu stossen, ist unverkennbar. Immerhin, die Ausfälle werden von den Einfällen paralysiert. Der Stil hat eine wahre Tänzergeschmeidigkeit, und man kann „die leichte und glitzernde Barke dieses glänzenden Laien der Schreiberkunst", wie Swinburne ihn nannte, anmutig dahingleiten sehn.

Max Meyerfeld.

Michelagniolo Buonarotti. Sein Leben und seine Werke dargestellt von Karl Frey. Band I. Michelagniolos Jugendjahre. Berlin, Verlag von Karl Curtius 1907.

Michelagniolo von Hans Mackowsky. Mit 61 Heliogravuren etc. Berlin. Verlag von Marquardt & Co. 1908.

Diese zwei Werke haben miteinander nur den ganz modernen Titel „Michelagniolo" gemein. (Wehe dem Banausen, der es heute noch wagt, von Michel-Angelo zu sprechen!) Im übrigen gleichen die beiden Verfasser zwei Wanderern, die einen Gipfel, der eine von Süd, der andere von der Nordseite des Berges aus, zu erklimmen suchen. Mackowsky Michelagniolo ist, um eine Wendung von Barbey d'Aurevilly zu gebrauchen, ein Buch, der Karl Freys eine Arbeit, dann und wann sogar auch für den Leser, der allerdings, um geringe Mühe willen reichen Lohn empfängt. Mit einer immer unzeitgemässer werdenden Hingebung hat Frey viele Jahre seines Lebens der Erkenntnis Michelagniolos gewidmet und wie in seinen früheren Schriften beschenkt er uns auch in dieser breit angelegten Biographie „des grössten Mannes, der je gelebt", mit einer Fülle neuen und bereits von ihm kritisch gesichteten Materiales zur Geschichte Michelagniolos und seiner Zeit. Aber dieses Werk, das aus jahrzehntelangen Spezialstudien die Summe zieht, krankt, wie mir scheint, an den Fehlern seiner Vorzüge. Wohl hat Frey, um seinen Text von gelehrtem Ballast zu befreien, die längsten Anmerkungen und Excurse in einem Supplementbande vereinigt, aber es ist noch zu Vieles stehen geblieben, das man beim besten Willen nur in ein sehr loses Verhältnis zu Michelagniolo bringen kann und dadurch kommt in Freys Michelagniolo-Denkmal bildlich gesprochen, eine Inkongruenz zwischen dem Sockel, der zu gross, und der Figur, die zu klein geraten scheint. Frey hat als ein Charakteristikum Michelagniolos erkannt „dass er das Thema energisch beschränkt... und alles Nebensächlichen, zu Detaillierten, Anekdotischen entkleidet..." Wollte er ebenso verfahren, so möchten die nächsten Bände seiner Arbeit, die hoffentlich nicht gar zu lange auf sich warten lassen, nur gewinnen, — an Wirkung und an Lesern.

Gerade in jener künstlerischen Ökonomik, in der „Beschränkung des Themas", die Frey vermissen lässt, möchte ich Mackowskys Bestes erblicken. Vielleicht ist es ihm, der das spröde Material der Sprache zu formen vermag wie nur die allerwenigsten seiner Fachgenossen, bisweilen schwer geworden, sich auch im Verschweigen als Meister des Stils zu offenbaren. Aber ein Porträtmaler muss die Gestalt anders behandeln wie das Beiwerk und den Hintergrund; darum wandte Mackowsky, die Freunde und Feinde, die Michelagniolos Lebenspfad kreuzten, die Päpste, denen er diente, mit knappen Strichen gleichsam nur skizzierend, sein ganzes Können an die analysierende Schilderung Michelagniolos, des Künstlers und des Menschen, den wir dafür auch kennen lernen in allen Ausstrahlungen seines vielfältigen und gewaltigen Wesens. Neues Thatsachenmaterial enthält Mackowskys Buch allerdings nicht und vielleicht werden darum Kunsthistoriker, denen ihr Buch nur ein fleissiges Suchen und glückliches Finden bedeutet, sein Buch als



HANS BALUSCHEK, TIPPELSCHICKSEN

„unwissenschaftlich“ ablehnen. Aber die Bücher, die uns innerlich weiter gebracht haben, sind stets „unzünftig“ gewesen. E. S.

❀

W. Melhop, Alt-hamburgische Bauweise. Hamburg, Verlag von Boysen & Maasch, 1908. Preis M. 18.–

Die aus frühen Anfängen allmählich zu Grossstädten heranwachsenden Handelszentren sehen sich nicht selten in die Notlage versetzt, künstlerisch wertvolle Baudenkmäler ihrer Vergangenheit den strengen Anforderungen neuer Strassenregulierungen und moderner Bebauungspläne zu opfern. Dann wird es für sie zur Ehrenpflicht, das Verlorene wenigstens im Bilde nur mit beschreibenden Worten, aus denen eine klare Anschauung von der Entwicklung der einheimischen Bautypen gewonnen werden kann, den Späteren zu überliefern. Die Stadt Hamburg, die einer sachlichen und nutzbringenden Kunstpflege schon wiederholt fruchtbare Anregungen gegeben hat, ist auch hierin andern Gemeinwesen mit nachahmenswertem Beispiel vorangegangen. Sie hat durch den städtischen Bauinspektor W. Melhop, das in alten Akten und Rechnungen, Stichen, Plänen und Zeichnungen vorhandene Material zu einer geschichtlichen Darstellung der baulichen Entwicklung Hamburgs verarbeiten lassen. Der Verfasser, der seine Aufgabe mit liebevoller Sorgfalt und vielem Fleiss erledigt hat, legte besonderen Wert darauf, im Rahmen der historisch geordneten Darstellung die lokalen Baugepflogenheiten hervorzuheben und ihre Eigentümlichkeiten, zu erklären (Fachwerkbauten. Gänge und Höfe, u. s. w.). Zu den interessantesten Kapiteln des Buches gehört die Geschichte des ersten Hamburger Kaufmannshauses, in der die Entstehung des schmalen Dreifensterhauses geschildert ist. Das Werk, das seinem wertvollen Inhalt entsprechend, vom Verleger sehr gediegen ausgestattet und mit zahlreichen Abbildungen nach alten Stichen und photographischen Aufnahmen versehen worden ist, sollte allen den Städten, die Veranlassung haben, den Besitz wertvoller Architekturdenkmäler zu pflegen, als Vorbild dienen. Damit wäre den Architekturvereinen, die gerade jetzt um eine Entwicklungsgeschichte der bürgerlichen Baukunst Deutschlands bemüht sind, eine wesentliche Vorarbeit geleistet. W. C. Behrendt.

❀

Wilhelm Waetzold. Die Kunst des Porträts. Ferd. Hirt & Sohn. Leipzig 1908.

Wenn wir berechtigt sind, in dem Titel eines Buches sein Thema zu erblicken, so dürfen wir erwarten, von dem Verfasser eine universalgeschichtliche oder ästhetische Abhandlung über das Bildnis zu erhalten. Man sollte meinen, er hätte ebenso gut ganz kurz als Titel „das Porträt“ schreiben können. Denn ausserhalb der Kunst giebt es kein Porträt. (Von Photographien soll doch wohl nicht geredet werden.) Als Material der Untersuchung erwarten wir also jede Art von Darstellung, in der ein Mensch die Züge eines andern menschlichen Individuums so abgebildet hat, dass es wiedererkannt werden möge. Der Verfasser hat es indessen anders gemeint. Nur das gemalte Bildnis will er behandeln und damit einen Beitrag zur Ästhetik der Materie liefern. Aus dieser wenig glücklichen Beschränkung haben sich denn auch für die Architektur des Buches die zu erwartenden Unzuträglichkeiten ergeben. Während in den ersten drei Kapiteln zumeist Dinge stehen, die im allgemeinen über das Bildnis zu sagen wären, sind die letzten drei Kapitel (über Darstellungsmittel, Probleme der Gruppe und Psychologie der Selbstdarstellung) mit einer Masse von Stoff belastet, der vielmehr zur Geschichte und Ästhetik der Malerei als „zur Kunst des Porträts“ gehört. – Während ich nicht ohne Beschwerde mich durch den über vierhundert Seiten starken Band durcharbeitete, musste ich immer wieder eines goldenen Wortes von La Rochefoucauld gedenken, der von der Gründlichkeit sagt: Le plus grand défaut de la pénétration n'est pas de n'aller point jusqu'au but, c'est de le passer. – Waetzold hat das Kunststück vollbracht, beides zu thun. Einerseits begeht er den gelinderen Fehler, sein Ziel durch eine ungerechtfertigte Beschränkung des Stoffes nicht zu erreichen, andererseits den grösseren, durch eine unerträgliche Weitschweifigkeit darüber hinaus zu schiessen. G. Pauli.



RAFFAEL SANTI, BILDNIS — SAMMLUNG O. HULDSCHINSKY

KUNSTAUSSTELLUNGEN

PORTRÄTS ALTER MEISTER IN DER BERLINER AKADEMIE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

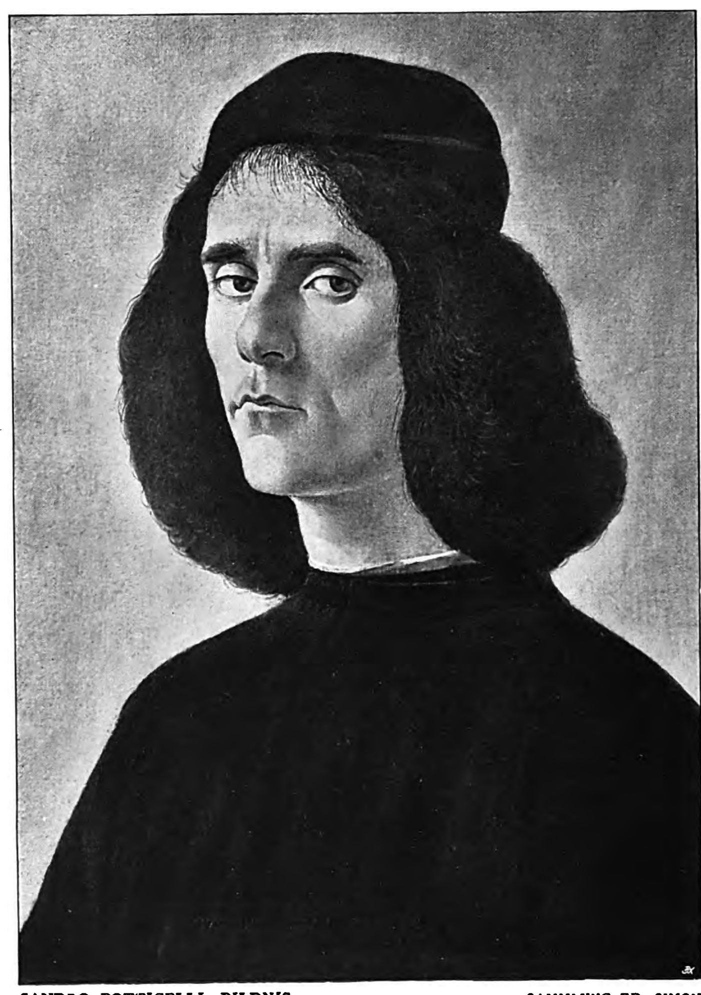


In den regelmässigen und hellen Oberlichträumen der Akademie, wo vor einem Jahre die Sensation der englischen Gemälde gewaltigen Zulauf hatte, sind wieder alte Bilder zu sehn. Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein hat die Ausstellung veranstaltet, und die 150 Bilder gehören Mitgliedern dieser Gesellschaft. In den zwölf Jahren seines Bestehens hat der Verein an seiner Hauptaufgabe, die Kgl. Museen, im besonderen die Gemäldegalerie finanziell zu unterstützen, erfolgreich gearbeitet, allen Berliner Kunstfreunden zu Dank. Da er die Mehrzahl der Berliner Sammler umfasst, fällt ihm das Arrangieren von Leihausstellungen als natürliche Nebenaufgabe zu. Wilhelm Bode, der, schon ehe diese Organisation bestand, Ausstellungen älterer Kunstwerke in Berlin angeregt und eingerichtet hat, ist die leitende Kraft in dem Vereine.

Ausgestellt sind, abgesehen von Stilleben, die zur Dekoration glücklich eingefügt erscheinen, nur Porträts. Dennoch ist die Ausstellung keineswegs eintönig, vielmehr überreich an Gegensätzen. Unter den 120 Bildnissen sind Werke aus fast allen Zeiten und allen Ländern, wenngleich sie sich nicht gleichmässig über Perioden und Kunststätten verteilen, und manche Lücke Dem bemerkbar wird, der mit einiger Pedanterie Illu-

strationsmaterial zur Geschichte der Porträtmalerei sucht.

Aus dem 15. Jahrhundert ist, streng genommen, nur eine Schöpfung vorhanden, ein Werk aber, das trotz seines bescheidenen Umfanges das florentinische Quattrocento so eindringlich repräsentiert, wie wenige andere Einzelbildnisse vermöchten, — das magere, fahle und gespannte Antlitz eines Mannes, das ganz Geist, ganz strebende Sehnsucht, hier inmitten der breiteren, mehr körperlichen Gestaltungen der Hochrenaissance umso schärfer ausgeprägt in seinem besonderen Wesen erscheint. Dieses Bildnis, das Herrn Dr. Ed. Simon gehört, stammt aus der berühmten Leuchtenberg-Sammlung, hiess früher „Masaccio“ und wird jetzt mit guten Gründen Sandro Botticelli zugeschrieben. Aus der Hochrenaissance steht neben derben, farbig wirksamen Staatsbildnissen des Venezianers Tintoretto ein Meisterwerk des florentinischen Hofmalers Bronzino, kalt in der Färbung und stattlich bis zum Pompösen, auch aus dem Hause des Herrn Ed. Simon. Schöpfungen der grossen römischen Kunst sind zwei Bildnisse aus Herrn Oscar Huldschinskys Galerie: Giuliano Medici — Michelangelo schuf ihm das Grabdenkmal in Florenz, Raffael malte ihn, — und eine Frau, eine Römerin, kalkig in der Farbenerscheinung, nicht eigentlich anmutig, obwohl gerade Anmut erstrebt ist, aber so wuchtig und kühn in der Linienführung und Modellierung, dass wir den Autor ganz in der Nähe Raffaels suchen. Vielleicht ist Guilio Romano, von dem die Ermitage in Petersburg mehrere vortreffliche und wenig bekannte Bildnisse besitzt, der Meister. Dem modernen Auge leichter zugänglich sind die wenig später entstandenen venezianischen Werke, das Frauenporträt Sebastianos del Piombo, der freilich halb nur Venezianer, halb Römer ist (hier namentlich die Landschaft sehr schön — Besitzer Herr Huldschinsky) und zwei Männerporträts von Tizian. Herrn Ed. Simons fürstlicher Jäger und Herrn v. Dirksens Antonio Anselmi gehören zu den glücklichsten neueren Bereicherungen des deutschen Privatbesitzes. Das grössere und farbig reichere Gemälde, ein schöner Mann mit weichem schwarzen Bart, der seinen Jagdfalken aus der Hülle befreit hat und prüfend betrachtet, war in der Galerie des Lords Carlisle, das bescheidnere Porträt Anselmis hat Herr v. Dirksen aus Italien erworben. Beide Gemälde gehören der mittleren Zeit Tizians an und wetteifern miteinander an edler Einfachheit in Komposition, Ausdruck und Farbe. Mit solchen Schöpfungen stehen wir auf einem Höhengrat. Das Streben ist erfüllt. Die Ausgeglichenheit des Leiblichen und Seelischen wird, kaum erreicht, wieder verloren. Schon Tintoretto erscheint neben Tizian posierend und absichtsvoll.



SANDRO BOTTICELLI, BILDNIS — SAMMLUNG ED. SIMON

Zwischen dem Süden und Norden vermittelt das leuchtende Kniestück, das Herrn v. Hollitscher gehört — nach der Aufschrift: Attila Grimaldi —, das mit kluger Bestimmung Jan Stephan van Kalkar zugeschrieben ist. Dieser Nordländer nimmt unter den Tizianschülern einen hohen Rang ein und vereinigt italienische Auffassung mit einem lasierendem Vortrag, der niederländisch anmutet.

Unter den wenigen „Primitiven“ rein nordischen Charakters ist der fruchtbare kölnische Porträtist Bartel Bruyn gut vertreten, namentlich mit der Halbfigur eines Mannes, dessen bürgerliche Tüchtigkeit ungemein straff und fast bedeutend ausgeprägt erscheint. Diese Tafel, jetzt bei Herrn Huldschinsky, war einst in der berühmten Galerie zur Pommersfelden mit einem Gegenstück, einer Frau, das in die Brüsseler Galerie gelangt ist.

In demselben Saale, wo die Renaissance sich so stattlich entfaltet, ist eine Hauptwand von der quellenden Lebenskraft erfüllt, die Rubens geweckt hat. In prächtiger Gruppe Bildnisse von Rubens, von v. Dyck und Tiere, Früchte, Blumen von Snyders und Jan Fyt. Die drei v.

Dyck-Porträts, die den Herrn James Simon, L. Koppel und M. Kappel gehören, sind sämtlich in Genua entstanden, wo der Vlame sich schmiegsam bis zur Unterwürfigkeit an Tizian anschloss. Die neue Zeit, die nordische Rasse und das persönliche Temperament des Malers leuchten hervor mit einem Feuer, das flackernd erscheint neben der stillen Glut Tizians.

Die Holländer aus dem 17. Jahrhundert beanspruchen den grössten Raum. Ihnen ist der erste Saal gelassen. Nur unter den Meistern des Stillebens sind hier die beiden Vlamen Snyders und Fyt zu finden, die ihre holländischen Rivalen an Dekorationswirkung, namentlich an Wirkung in die Ferne übertreffen. Snyders siegt scheinbar mit seinen grossen Flächen und seinen positiven Lokalfarben. Jan Fyt ist jedoch als Maler interessanter und eher abwechslungsreich — wunderschön besonders das blonde Fruchtstück, das Herrn James Simon gehört. Die holländischen Meister dieses Genres, Heda, Kalf, der nicht gut vertreten ist, und Beyeren sind minder offen, zurückhaltender in der Lokalfarbigkeit, aber feinere Beobachter des Lichtes und der Stofflichkeit. Beyeren kann man hier recht geniessen. Seine grossen, harmonisch gefärbten Stücke, aus den Sammlungen H. Frenkel, K. v. d. Heydt und v. Hollitscher, sind vortrefflich, und das kleinere, auf Holz gemalte Bild, dessen Eigentümer Herr M. Kappel ist, hat schwerlich seinesgleichen an Leuchtkraft, liebevoller Durchbildung und Erhaltung. Der Maler schwelgt hier in der Wiedergabe durchsichtiger, funkelnder, schimmernder, feuchtglänzender Dinge.

Die an ausgezeichneten Porträts der holländischen Schule reichen Berliner Privatgalerien der Herrn James Simon, Oscar Huldschinsky, Karl von Hollitscher, Karl v. d. Heydt und Marcus Kappel boten so viel, dass in diesem Saale etwas wie Vollständigkeit erstrebt werden konnte. Die bürgerlich normale Porträtierkunst, die auf der ersten Stufe etwa durch den puritanischen Mierevelt vertreten wird, in der nächsten Generation durch den protzigen van der Helst, endlich gegen Ende des Jahrhunderts durch den weichlich eleganten Netscher, wird stossweise von den genialen Meistern gehoben und aus der Bahn gerückt. Eine Zeitlang triumphiert das Genie, und Rembrandt wie Frans Hals waren einmal beinahe Modemaler. Die Nachahmer der Grossen vermitteln zwischen der ausserordentlichen Gestaltung und dem allgemeinen Geschmack, so Verspronck, der seine Kraft dem Vorbilde des Frans Hals verdankt, aber weit manierlicher und korrekter auftritt als sein Meister, und Nicolas Maes, der ähnlich zu Rembrandt steht.

Von den Rembrandt-Bildern auf der Ausstellung sind zwei eigentlich keine Bildnisse: die Studie eines Mädchenkopfes, wohl zu einer heiligen Magd, aus Herrn P. v. Schwabachs Besitz, und der Herrn Kappel gehörige Greisenkopf, zu einer Anbetung der Könige, beides Malereien aus der mittleren Zeit des Meisters, von schöner Weichheit und milder Farbigkeit. Die Bildnisse von Rembrandts Hand, die Herr Rob. v. Mendelssohn, James Simon und K. v. d. Heydt geliehen haben, sind von früheren Ausstellungen wohl bekannt. Eher überrascht das Bildnis eines jungen Mädchens, von 1633, mit einem kugeligen Kopf, auffallend kräftig und sorgfältig modelliert, eine neuere Erwerbung der Galerie



REMBRANDT, BILDNIS — SAMMLUNG L. KOPPEL

Herrn v. Hollitschers, und ein der Spätzeit Rembrandts zugehöriges Frauenporträt, das kürzlich aus sächsischem Privatbesitz in die Sammlung Huldschinsky gelangt ist. Noch mehr Interesse erregt das grosse Männerporträt, dessen Besitzer Herr L. Koppel ist und das bei seinem plötzlichen Auftauchen kürzlich einiges Geräusch verursachte. Übermalt, weil das sonderbar geformte, wohl krankhaft entstellte Antlitz des Dargestellten anstössig erschienen war, konnte das Werk verkannt und in offener Auktion für nichts zugeschlagen werden. Nur die sichtbar gebliebene echte Signatur reizte zu näherer Untersuchung. Eine vorsichtige Reinigung brachte die herrliche Malerei unversehrt zum Vorschein. Das Bild



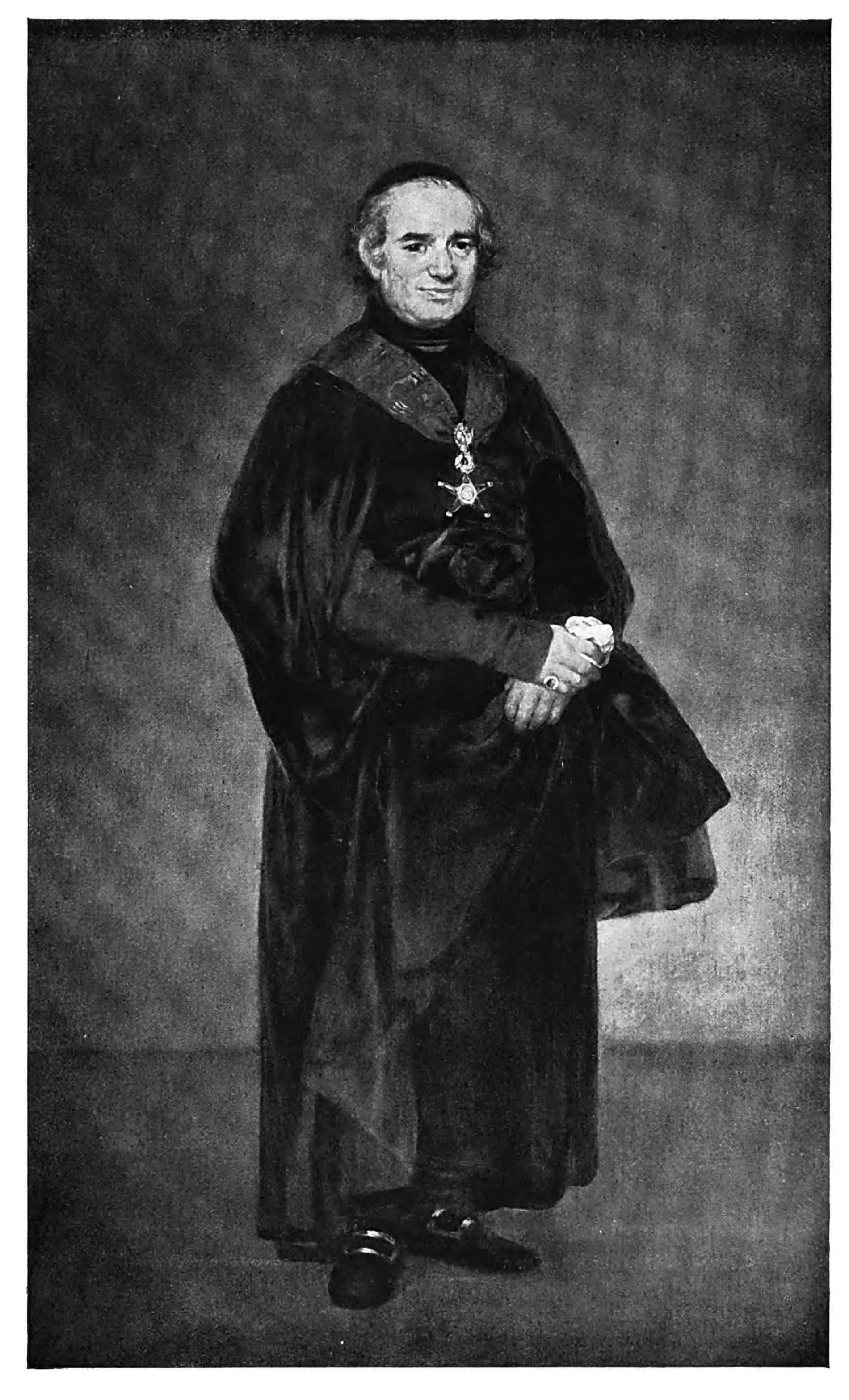
A. VAN DYCK, BILDNIS SAMMLUNG M. KAPPEL

hat den grossen Strich, das farbig durchleuchtete Helldunkel der „Staalmeesters", jenes Gruppenporträts in Amsterdam, das als reifes Meisterwerk Rembrandts allgemein gefeiert wird und muss dieser Schöpfung von 1660 zeitlich nahe stehen. Die übergrossen dunkeln Augen, die zu Seiten einer entstellten Nase stehen, ziehen rätselhaft an und lassen uns nicht. Wie peinlich würde dieser Mann, von v. d. Helst porträtiert, erscheinen, auch wenn (gerade wenn) die Deformation des Gesichtes mit klugen Künsten kaschiert wäre! Rembrandt, der „Naturalist" greift über den krankhaften Einzelfall hinweg mit der Empfindung des Tragikers. Von der Kunst des Frans Hals geben 6 Bilder eine reiche und befriedigende Anschauung, dabei wenigstens zwei vollgültige Meisterstücke. Herr James Simon hat das lebensgrosse Kniestück einer Matrone mit dem Datum 1633 ausgestellt und Herr Huldschinsky das kleinere und etwas später entstandene Porträt eines Mannes, der halb Philosoph, halb Lüdrian sich wundervoll zwanglos bewegt.

Terborgh mit seinen zierlichen, etwas puppenhaften Porträtfiguren steht für sich. Seine von den Herrn Arnhold, James Simon, Baron Heyl und v. Hollitscher ausgestellten Stücke bilden eine vornehme Gesellschaft. Dieser Maler interessiert sich zumal für das Ganze der Gestalt, für Stellung, Gestus und Kostüm. Zurückhaltend in der Färbung, die er zu silbrigem Gesamttone zusammenzufassen liebt, und in der Charakteristik mehr andeutend als hervorhebend, giebt er, der von der Genredarstellung kommt, vorzüglich Stand und Altersstufe der Porträtierten an, manchmal mit leichtem Humor.

Das 18. Jahrhundert tritt etwas dürftig auf, zumal da die Engländer prinzipiell ausgeschlossen sind. Die galante französische Porträtkunst ist im deutschen Privatbesitze so gut wie gar nicht vertreten. Immerhin fehlt es nicht an einzelnen erfreulichen Erscheinungen; so ist das Mädchenbildnis von Nattier, aus dem Besitze des Herrn Otto Feist, ein echtes und feines Stück, in der charakteristischen kühlen, pudrigen Färbung.

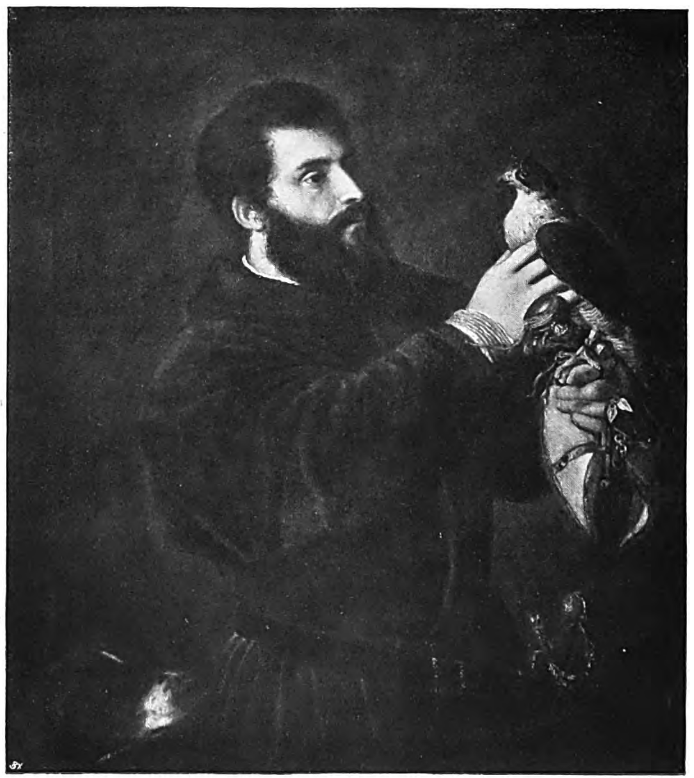
Stärker als die Franzosen fesselt der Spanier Goya, der uns in Auffassung und Malvortrag unvergleichlich näher steht. Er tritt hier, wie fast stets, ungleichartig und ungleichwertig auf. Nichts von seiner frappierenden Wirkung eingebüsst hat das grosse Porträt eines Geistlichen, das Herr Arnhold schon vor zwei Jahren



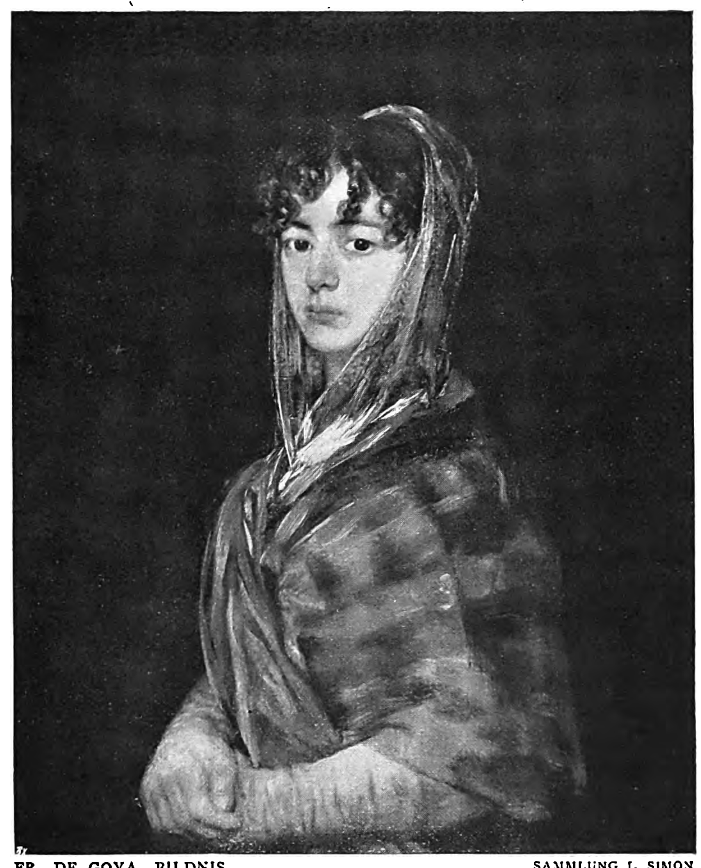
FR. DE GOYA, BILDNIS DES DON JUAN LLORENTE — SAMMLUNG ED. ARNHOLD

ins Redern-Palais geliehen hatte. Gewählter im Kolorit erscheint das Frauenporträt von scharf gewürzter Anmut und ganz freiem Vortrage, das Herrn James Simon gehört. Dieses Bild mag gegen 1820 entstanden sein.

Wir scheiden von dieser Ausstellung mit der erfreulichen Überzeugung, dass der Berliner Privatbesitz, soweit Gemälde alter Meister in Betracht kommen, im letzten Jahrzehnt, in den letzten zwei Jahren, bereichert worden ist. Dieser Zuwachs ist keineswegs natürlich, vielmehr bemerkenswert und besonderen Umständen zu danken. Die allgemeine Bewegung ist dem europäischen Kunstbesitz äusserst feindlich. Amerika zieht mit unwiderstehlicher Kraft den beweglichen Kunstbesitz an sich. Und dieser Saugapparat wird noch gründlicher arbeiten, sobald der „Schutzzoll" (der nicht Amerika, sondern Europa geschützt hat, freilich nicht erheblich) aufgehoben sein wird, was zu erwarten steht. Frankreich und England haben im letzten Jahrzehnt weit mehr alte Kunstwerke verloren als gewonnen. Auch Deutschland hat allerlei eingebüsst. Der Verlust der Hainauer-Sammlung betrifft Berlin im besonderen. Aber die eifrigen, zumeist glücklichen Ankäufe einiger Berliner Sammler haben mindestens das Gleichgewicht hergestellt, so dass der Abschluss sich für Deutschland jedenfalls günstiger stellt als für Frankreich und England. Zu danken ist dieses Ergebnis hauptsächlich der unermüdlich anfeuernden und aufklärenden Tätigkeit Wilhelm Bodes, den die engere Aufgabe, die Sorge für die öffentlichen Sammlungen, niemals gehindert hat, an dem Gedeihen des privaten Kunstbesitzes in Deutschland zu arbeiten.



TIZIAN, FÜRSTLICHER JÄGER — SAMMLUNG ED. SIMON



FR. DE GOYA, BILDNIS SAMMLUNG J. SIMON

Berlin. — In der Auktion der Sammlung Dorgerloh bei *Amsler und Ruthardt* wurden unter anderem folgende Preise erzielt:

Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen, Heft I, 6 Blätter, 1220 M.; der grosse Totenkopfhusar (Radierung), 1005 M.; drei Damen (Radierung), 305 M.; die Zeitungsleserin (Radierung), 315 M.; der tote Husar (Radierung), 505 M.; eine Speisekarte für den Meininger Hof (Radierung), 545 M.; Probedrucke zum „zerbrochenen Krug" (Holzschnitt), 265 M.; 200 Blatt Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen (Holzschnitt), 510 M.; ein defektes Exemplar der ersten Ausgabe der Kuglerschen Geschichte Friedrich des Grossen (Holzschnitt), 155 M.; der Antiquar, gen. Selbstbildnis (Steinzeichnung), 700 M.; die Verfolgung (Steinzeichnung), 655 M.; der Gefangenenzug im Walde (Steinzeichnung), 720 M.; 30 Blatt Federzeichnungen auf Stein für ein Kinderbuch, 750 M.; 6 Blatt Künstlers Erdenwallen (Lithographie), 230 M.; die Mönche (Lithographie), 410 M.

Bei *Paul Cassirer* erregten Arbeiten der verstorbenen Paula Modersohn eine starke menschliche und künstlerische Teilnahme. Die Künstlerin war die Gattin des bekannten Worpsweders. Sie wurde 1876 in Dresden geboren, besuchte eine Malerinnenschule in Berlin, wurde später Schülerin Mackensens und arbeitete dann in Paris. Sie starb 1907 im Wochenbett. Ihre ungleichen aber sehr begabten Leistungen stehen entschieden unter dem Einfluss Cézannes. Doch ist oft auch eine Naivität darin, die an alte Primitive denken lässt. Vieles ist misslungen, manches Versuch geblieben, einiges aber ergreifend dadurch, dass ein treues Streben zur Wahrheit und ein reines Gefühl für die Natur mit einer fast mystisch anmutenden Intensität zum Ausdruck gebracht worden ist. K. S.

❋

Köln. — Es bedeutet einen Gewinn für unsere im Grunde konservative Stadt, dass die *Münchener Werkstätten für Kunst im Handwerk* nun auch hier eine Niederlage errichtet haben. Über die Eigenart und die Qualität der Erzeugnisse dieser Werkstätten braucht an dieser Stelle nicht mehr gesprochen zu werden — Unter den wechselnden Ausstellungen der verschiedenen Salons ist die seit langem interessanteste eine Kollektion neuerer Werke von Karl Hofer, die bei *Lenobel* zu sehen sind. Zwar noch wie früher spricht bei Hofer aus den Menschenleibern die starke Stimme der Linie und Komposition; aber zu ihr gesellt sich in den neuesten Werken mit schöner Ausdruckskraft ein süsser Schmelz der Farbe, den der Künstler seit er von Rom nach Paris übersiedelt ist, der silbrigen Seine-Luft absehen lernte. F.

❋

Magdeburg. – Der *Kunstverein* brachte eine Ausstellung zur Vorfeier von Hans Thomas siebenzigstem Geburtstag: Werke aus dem Besitze zweier Kunstfreunde in Magdeburg. Die frühe Zeit wurde nur durch ein feines helles Aquarell repräsentiert (Motiv aus dem Taunus, 1876), eine der Sonnenlichtstudien, die so selten sind unter Thomas Arbeiten. Daneben Landschaften der späteren Zeit, und Legendenhaftes von guter, aber mehr zeichnerischer Qualität. Endlich Fayencen, deren Stil Thoma so gut gelingt, dass kaum einer unter den Lebenden an die Selbstverständlichkeit der Linienschönheit und materialgerechten Komposition heranreicht. P. F. Sch.

❋

Prag. – Der *Kunstverein für Böhmen* unterzog sich der dankbaren Aufgabe, eine Kollektivausstellung von Werken Joseph Navratils, der im achtzehnten Jahrhundert in Böhmen gelebt hat, zu veranstalten. Die reizenden Bildchen, die ihre Farbenfrische vollkommen bewahrt haben, wurden in einem mit schönen alten Möbeln ausgestatteten Raum gezeigt. Die romantischen Landschaften und die nur skizzenhaft behandelten Genrebilder sprechen am meisten an.

„*Manes*“ stellte eine Reihe von Bildern Emile Besnards aus und Skulpturen von Bourdelle, der hier als eine Art Schüler von Rodin gilt. R.

❋

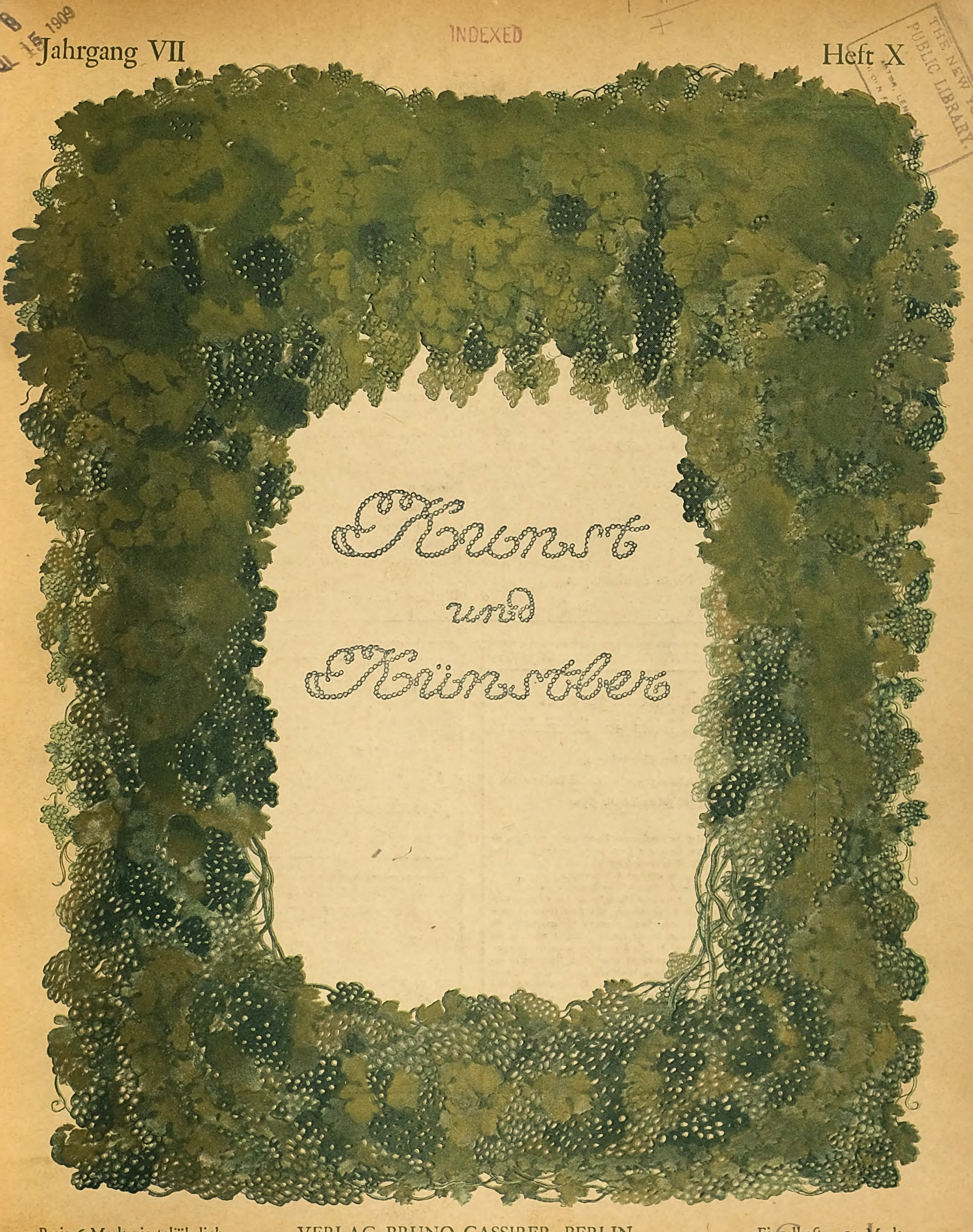
Stuttgart. – Bei *H. G. Gutekunst* wurde zwischen dem 11. und 22. Mai die berühmte Kupferstichsammlung des Freiherrn von Canna in Prag versteigert. Der Katalog zählte mehr als 3000 Nummern auf. Ein ganzes Kupferstichkabinet, in dem das 15., 17. und 18. Jahrhundert mit vielen wertvollen Blättern der besten Meister, das 16. Jahrhundert aber glänzend vertreten ist. Das nahezu vollständige Dürer-Werk (Kupferstiche und Holzschnitte) hat in Privatbesitz schwerlich seines Gleichen; und nicht weniger imponierend erscheinen die fast lückenlosen Reihen der deutschen Kleinmeister-Arbeiten. Nach Schluss des sechsten Tages lässt sich bereits mit Sicherheit sagen, dass das finanzielle Resultat der Versteigerung alle Erwartungen übertrifft. Für Dürer-Drucke wurde ein neuer Rekord aufgestellt, indem die beiden, allerdings ziemlich seltenen Kaltnadelarbeiten, die heilige Familie und der heilige Hieronymus 20000 Mk. und 26400 Mk. brachten. Beide Blätter erwarb ein jüngerer Wiener Sammler, der sich auch sonst als ziemlich unbesiegbar bewährte. Im allgemeinen gelingt es den öffentlichen Instituten, die in grosser Zahl vertreten sind, z. T. mit erheblichen Mitteln, vieles Merkwürdige und Bedeutende an sich zu ziehen. Von öffentlichen Sammlungen beteiligen sich mit erfreulichem Erfolg das British Museum, Berlin, Dresden, Bremen, Wien (Hofbibliothek), Nürnberg, Basel, Amsterdam, Hamburg, Stuttgart, München, Frankfurt, Brüssel, Coburg, Strassburg. Sensationen, wie sie das Dürer-Werk brachte, werden gegen Schluss der Versteigerung bei den schönen Rembrandt-Drucken erwartet.



SIEBENTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. MAI. AUSGABE AM 3. JUNI NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Jahrgang VII

Heft X



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

JAHRGANG VII, HEFT X JULI 1909

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X

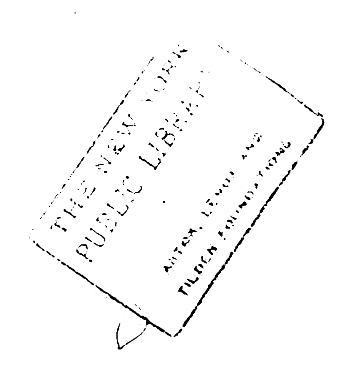
AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



EUGÈNE DELACROIX, UGOLINO

SAMML. BERNHEIM JEUNE, PHOTOGR. DRUET


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS



MARÉES ALS ZEICHNER

VON

KARL SCHEFFLER



Es ist in diesen Wochen geklagt worden, Marées werde überschätzt. Besonders in Berlin, wo man sich immer etwas zu vergeben meint, wenn man Liebe zeigt, wo man sich vor dem Pathos der Empfindung wie vor etwas Blamablen fürchtet. Der Beweis gegen Marées war leicht zu führen. Ein Kunstdenker, ein mühsam theoretisierender Konstrukteur, ein Professor der Abstraktion! Und das im Jahrzehnt sinnlicher Unmittelbarkeit und temperamentvoller Gefühlskraft! Zum Greifen nahe lag es ja, vor dem strengen Gefüge der Maréeschen Kompositionen an Feuerbachs poetische Fülle zu erinnern oder auch von Manets blühender Naturempfindung zu sprechen. Augenblicklich hat in der Kunstbeurteilung gemalte und dramatisierte Vitalität hohen Kurswert. Man zitiert Goethe, damit sein Geist Schiller und Hebbel erwürge; und Marées lässt man von Böcklin abthun. Frei nach Floerke. Denn man vermag bei uns immer nur Eines zurzeit zu empfinden und zu denken. Marées ist kalt, klagt man. „Wir aber brauchen eine Jugend, die mit klopfenden Pulsen . . . . .“ Das weitere ist in den Organen des approbierten Kunstpatriotismus nachzulesen.

Marées' Kälte! Alle bedeutenden Künstler, alle grossen Kunstwerke sind scheinbar kalt. Wie eisig blickt den Jüngling die Antike doch an, wie lange dauert es, bis er wahrnimmt, wie sich das im goldenen Zirkel der Form dort eingefangene Leben mächtig in sich selbst bewegt! Wie kalt erschienen Einem Shakespeares Dramen und Rembrandts Bilder, bevor man aus dieser höheren Objektivität die ganze Leidenschaft der Natur sich entgegenbrausen fühlte! Und wie lange sind nicht die Meisterwerke des Impressionismus empfindungslos genannt

Die Wiedergabe der sämtlichen hier abgebildeten Werke Hans von Marées erfolgt mit Erlaubnis des Herrn Georg von Marées, Halle.



HANS VON MARÉES, SCHALENTRÄGER. FÜR EINE PLASTIK
MIT ERLAUBNIS DES HERRN GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.

worden, weil auch hinter sie der Künstler zurücktritt. Was die fröstelnden Zärtlinge wollen, ist ja gar nicht Gefühlskraft, sondern ist — immer wieder — das auf den Oberflächen treibende Sentimentalische. Besonnenheit, reine Form, Objektivität und Harmonie wirken dem nicht tiefer Dringenden immer kalt. Die Natur selbst, die ganze Schöpfung scheint empfindungslos; und doch ist alles Leben darin. Je mehr Form, desto mehr Leben; und umgekehrt. Ursprüngliche Form kann in der Natur und in der Kunst nur sein, wo ursprüngliches Leben ist. Die Werke Marées beweisen gerade ihren Kunstwert, weil das Leben in ihnen wie in einem architektonisch geschlossenen Gehäuse wohnt. Nur eine Frage darf und muss die Kritik vor diesen Kunstwerken darum stellen: ist die Form ursprünglich oder ist sie unselbständig und entlehnt?

Die Beantwortung dieser allein wesentlichen Frage ist mit Bezug auf Marées Malerei neulich versucht worden (Kunst und Künstler, Jahrgang VII, Heft 7). Das damals Gesagte mag heute ergänzt werden durch einige Bemerkungen über die Zeichnungen.

Marées hat seine Zeichnungen für die Öffentlichkeit nicht bestimmt. Er erscheint in ihnen darum wie im Selbstgespräch; und es diente darum die grosse Kollektion graphischer Arbeiten, die im Frühjahr in der Sezession neben den Bildern ausgestellt war, um so besser nur zur Erläuterung Dessen, was er gewollt und Dessen was er gekonnt hat. Die Wirkung der Bilder wurde von denen der Zeichnungen nicht übertroffen, ja, nicht einmal erreicht. Schon darum nicht, weil es sich eben nur um Entwurfstudien, Naturstudien oder Skizzen handelt, die alle in irgend einer Weise der Vorbereitung zur Arbeit an der Bildtafel dienen. Da diese Arbeit an der Bildtafel stets das dekorativ Monumentale, das architektonisch Räumliche vor Augen hatte, so stellen sich die Zeichnungen vor allem als Studien von Raumproblemen und von statisch-dynamischen Körperzuständen dar. Das giebt ihnen einen Charakter, dass ein Uneingeweihter meinen könnte, vor den Zeichnungen eines Bildhauers zu stehen. Es ist umgekehrt wie vor den Zeichnungen Joh. Gottfried Schadows, wo man die Arbeiten eines Malers zu sehen glaubt. Schadow suchte aus innerem Drang in der Natur das Charakteristische auf, das graphisch so gut ausgedrückt werden kann, und er zeichnete gerne auch nur um des Zeichnens willen; Marées aber strebt vom Charakteristischen fort zum Typischen, that es selbst vor dem Modell. Die beiden Künstler gingen von entgegengesetzten Punkten aus. Der in Rom gebildete Bildhauer kam von einem klassizistisch architektonischen, das Typische betonenden Formgesetz der Skulptur und strebte nach Differenzierung, nach dem Besonderen, nach bürgerlicher Freiheit; der Maler ging von der romantischen Freiheit einer schon bürgerlich gewordenen Malerei aus und strebte zur aristokratischen Würde höherer Gesetzlichkeit, zum klassisch Allgemeinen wieder empor. In neuer Form sehen wir den alten deutschen Dualismus, der sich in Goethe und Schiller unsterblich verkörpert hat und worüber Schiller in einem seiner ersten Briefe an seinen Freund Erschöpfendes gesagt hat. Um trostreich sodann zu resumieren: „Sucht aber der Eine mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung und sucht der Andere mit selbstthätiger, freier Denkkraft das Gesetz, so kann es gar nicht fehlen, dass nicht Beide einander auf halbem Wege begegnen werden.“



HANS VON MARÉES, HULDIGUNG, KARTON, SCHLEISSHEIM



HANS VON MARÉES, STUDIE. SCHLEISSHEIM

Was uns Marées Zeichnungen so wertvoll macht, ist der Umstand, dass sich der Wille zum Typischen, zum Allgemeinen in ihnen handschriftlich giebt. Vor diesen Zeichnungen empfindet man, wie im Archiv vor einem Manuskript Goethes etwa, das den Text zu einem schon bekannten Buch enthält. Es teilt sich unmittelbar die Frische des ersten Striches mit; aber das fertige, durchkorrigierte Werk, dort das gedruckte Buch, hier das gemalte Bild, ist natürlich mehr. Bei Marées kommt hinzu, dass er ein langsamer Denker und Empfinder war. Er zog sich selbst allmählich nur zur Kraft, Tiefe und Monumentalität empor. Auch was er in seinen Studien giebt, sind schon „Vorstellungsreihen", wie Karl von Pidoll es nennt. Aber doch ist in der ersten Niederschrift immer auch noch die ganze Lyrik einer wesentlich feinen und empfindsamen Natur. Architektonisch psychologisch und symbolhaft stark wurden diese Bildideen erst Schritt vor Schritt, in dem Maasse, wie die Zeichnung zum grossen Kompositionsentwurf und wie dieser zum freskoartigen Bild fortschritt. Im Laufe dieser Entwickelung wurde alles Lyrische, alles vom Augenblick Geborene, alles weich und gefällig Graphologische, unwillkürlich Stoffliche und Improvisatorische ausgemerzt, fortgedacht und wegempfunden. Marées zwang sich, indem er immer wieder an sein Meistergewissen appellierte und mit tiefer Besonnenheit das Begonnene immer von neuem kritisierte und durchging, zu einer Kraft empor, die ihm von Natur nicht eigen gewesen sein kann. Im Verlauf dieses Vertiefungsprozesses erzwang er sich aber erst das Beste jener naiv und primitiv scheinenden Ursprünglichkeit, jene Cézanneartige Mystik, die seinen grossen Bildern den hohen Wert geben. In den Zeichnungen ist mehr Unmittelbarkeit, aber in den Bildern ist mehr Geheimnis und Tiefe; der Zeichner lässt zuweilen ein wenig an Ludwig von Hofmann denken, der Maler geht über Puvis hinaus. Flüssiger ist die Kunst in den Studien, grösser in den Bildern. Seltsam genug: aus den gequälten Produkten jahrelanger Musse blickt die grosse Impression ergreifend hervor; in den Arbeiten des Augenblicks aber ist Manches akademisch und ein wenig aktsaalmässig. Es fehlt ihnen das drohende, groteske Element. Vor den Bildern haben sie die leichte, adelige Grazie voraus; eine Prud'honartige, an Chassériaus Raffaelitentum gemahnende Grazie, die grosse Möglichkeiten ahnen lässt, die aber nicht ohne Konventionalismus ist. Wo die Wirkung doch unmittelbar und mystisch ist, da ist auch gleich die charakteristische Mareesche Unbeholfenheit zu spüren.



HANS VON MARÉES, STUDIE
MIT ERLAUBNIS DES HERRN GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.

Wundervoll ist immer das Gefühl für Rhythmus, sind die architektonischen Accente der stehenden und hingelagerten Körper; und herrlich beherrscht ist immer die Musik des Raumes. Wie der Raum lebt, wie die leeren Stellen des Papiers entscheidende Wirkungen hervorbringen und wie mit absolut sicherem Gefühl die umgrenzende Linie immer gezogen ist: das ist schlechthin meisterlich. Jede Zeichnung ist streng als Einheit begriffen; der umschlossene Raum musiziert in sich selbst. Die Komposition ist so ausgeglichen, dass Schönheit nicht nur in dem Bewegungsfluss der dargestellten

Körper, in den positiven Formen ist, sondern auch in dem, was sie an Flächenfigur übrig lassen, in den negativen Formen. Diese Zeichenkunst ist ornamental im besten Sinne. Aber sie ist es nicht in aufdringlich kunstgewerblicher Weise, sondern wie unwillkürlich, weil für Marées das Leben und die Natur nur wirklich zu sein scheinen, wenn sie klingen und sich in griechisch heiterer



HANS VON MARÉES, ENTWURF — MIT ERLAUBNIS DES HERRN GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.

Weise mit ihrer eigenen Bedeutung paradiesisch schmücken.

✲

Das Beste, das über Marées Zeichnungen gesagt worden ist, steht in dem kleinen, als Manuskript gedruckten Buch „Aus der Werkstatt eines Künstlers", das Karl von Pidoll vor zwanzig Jahren schon geschrieben hat. Da diese in Luxemburg erschienene Schrift im Buchhandel kaum zu haben ist, mag die Mitteilung einiger Textstellen von Wert sein. Umsomehr als sie von einem Schüler Marées stammen, den liebende Verehrung und sachliche Hingebung sein Buch schreiben liessen:

„Das Auge durch Beobachtung, den Willen durch Konzentrierung der Aufmerksamkeit zu schulen, galt Marées als das vorzüglichste Mittel, sich des Naturreichtumes dauernd zu versichern.

Indessen hat er sich nicht auf verblassende Erinnerung verlassen, sondern zahlreiche Übungen angestellt, Gesehenes zu fixieren und seinem innerlichen Schatze an Figur einzuverleiben.

Er füllte zu gewissen Zeiten wohl Hunderte von Blättern mit Zeichnungen an, die zu diesem Zwecke angefertigt waren. Beim Vergleiche solcher in kurzer Frist entstandener Studienblätter, wie er sie unter anderem auch lehrend zeichnete und die beinahe ausnahmslos menschliche Gestalten und

allerhand Getier zum Gegenstande hatten, ist zumeist eine bestimmte Absicht deutlich erkennbar. Bald handelte es sich darum, über allgemeine Maassen- und Grössen-, Richtungs- und Licht-Verhältnisse, bald darum, über Formengestaltung im Einzelnen klar zu werden. Auch das Nachzeichnen von Stichen oder Handzeichnungen soll er in seiner Jugend in solcher Absicht betrieben haben....

Marées' Zeichnungen nach der Natur weisen je nach der Absicht ihres Urhebers hinsichtlich der Behandlung und des Grades der Ausführung grosse Verschiedenheiten auf; eines aber ist allen gemeinsam: das deutlich hervortretende Aufsuchen und Bestimmen der grossen Verhältnisse, des typischen Baues, der organischen Form. Dieses Bestreben ist so ausschliesslich, dass auch hier auf Stofflichkeit fast gar keine Rücksicht genommen wird. Was am nackten Körper fleischig wirkt, schien ihm durch die Form bedingt; denn weiche und hautige Teile der Körper-Oberfläche zeigen andere Formen als muskulöse und knochige. So geschah es, dass Marées in dem blossen Aufsuchen der Formen mit dem Stifte mitunter ganz ausserordentlich fleischig gezeichnet hat.

Man hat unter Malern stehende Ausdrücke für gewisse künstlerische Seiten einer guten Akt-Zeichnung. Einer dieser Ausdrücke ist „empfunden". Er wird angewendet für liebevoll behandeltes Detail, für starkes Stoffgefühl u. s. w. Marées' Zeichnungen verdienen dieses Prädikat in hohem Grade. Er zeichnete Alles, was er überhaupt zeichnete, mit Gefühl; aber das lag in seiner stark empfindenden Natur, und das war es nicht, was er im Studium aufsuchte. Lehrend bezeichnete er unklare Gefühlsausdrücke als Empfindelei, die zu nichts führen.



HANS VON MARÉES, AKTSTUDIEN, TUSCHE
MIT ERLAUBNIS DES HERRN GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.

„Verstanden" ferner wird eine Formendarstellung genannt, die einerseits den organischen Zusammenhang deutlich macht und anderseits die plastischen Formenelemente, also die Pläne und Flächen mit ihren Abgrenzungen, Verkürzungen und Überschneidungen hervorhebt. „Gross gesehen" sagt man wohl auch, wenn, unter Aufopferung unwesentlicher Einzelheiten, die allgemeinen Verhältnisse festgehalten und anschaulich dargestellt sind. Und das war es denn hauptsächlich, worauf Marées beim Zeichnen ausging und was er unermüdlich lehrte....

Marées zeichnete am liebsten mit natürlichem Rötel, seltener mit weichem Blei auf weissem oder grauem Handpapier. Er hielt den Stift mit den Fingerspitzen ohne Anlegen an die Mittelhand und führte ihn frei aus der Schulter. Das war einer der wenigen praktisch technischen Winke, auf die er hielt und die er oft wiederholte. Er sah darin eine wesentliche Unterstützung zur Vermeidung von Kleinigkeiten und namentlich des Schönzeichnens, das ihm gequält und ausdruckslos erschien und verhasst war. Wenn er nun selber zum Zwecke der Modellierung Strichlagen führte, so geschah dies so frei und leicht, dass sofort die Formenillusion unter Anklingen der Stofflichkeit (Festigkeit, Weichheit) hervorgebracht wurde....

Vor mancherlei Klippen hat er in dieser Be-



HANS VON MARÉES, STUDIE ZUR HULDIGUNG — MIT ERLAUBNIS DES HERRN GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.

ziehung gewarnt, vor allem Malen und Schummern mit dem Stifte, vor zu dunklem und zu abgetontem Zeichnen (Schwarzkünstelei), vor Schraffieren und peinlichem Modellieren, vor zu rundlichen und zu eckigen Abgrenzungen, mit einem Worte vor aller Mache, vor allem Zeichnen um des Zeichnens willen. Verständnis und klare Anschauung sollten den Stift des Zeichners leiten und dann etwa noch die Erinnerung, dass es sich beim Studienzeichnen nach der Natur nicht um künstlerische Resultate handle, sondern nebst dem Gewinn für die eigene künstlerische Entwicklung, um das Zustandekommen verlässlicher, beim Malen benutzbarer Anschauungsbehelfe . . . .

Was das Modell angeht, war Marées nicht anspruchsvoll. In Ermangelung schöner Individuen begnügte er sich auch mit unvollkommenen Modellen, da er sich gewöhnt hatte, aus dem so wenig missbildeten italienischen Menschenschlage natürliche und einfache Typen und Schönheiten herauszulesen. Aus der Unterordnung unter die gegebenen Umstände und aus der liebevollen Hingabe an das gebotene Wenige entspringe oft mehr Nutzen, als aus der ausschliesslichen Verwendung auserlesener Vorbilder. Es kam vor, dass er mit Widerwillen nach einem Modelle zu zeichnen begann und sich schliesslich für dessen Schönheit oder Deutlichkeit begeisterte. Er forderte auch niemals die genaue

Wiedergabe einer beabsichtigten Stellung des Körpers. Dem intelligenten Modelle erklärte er meist die darzustellende Handlung oder Bewegung; andernfalls gab er diese allgemein an, liess das Modell gewähren und richtete sich darnach ein. Er verabscheute den Zwang, der natürliche Bewegungen verkünstelt und zog Personen, die wenig oder gar nicht Modell gestanden, den Berufsmodellen vor.

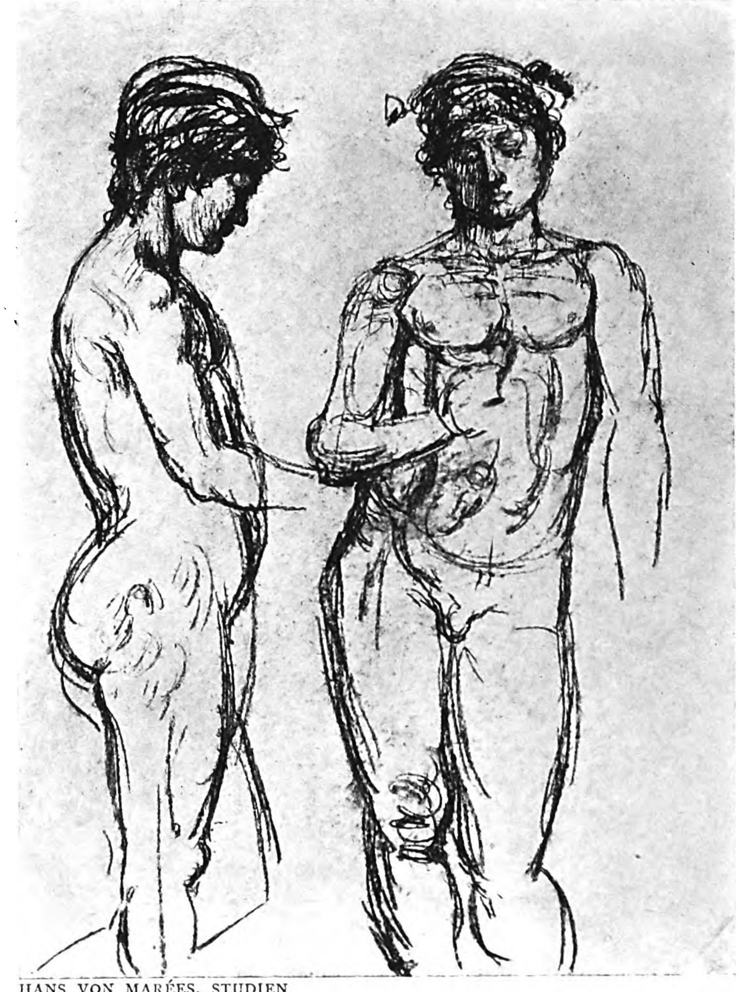
Die zum Zeichnen nach der Natur verwendete Zeit wollte Marées weit eher kurz zusammengefasst als lang ausgedehnt wissen. Konzentration sei dem Hinausschleppen vorzuziehen, das so leicht zu Pfuschereien führt. Seinen Schülern beschränkte er das Modell auf höchstens einen halben Tag. Er selber zeichnete an den durchgeführtesten Studien in den letzten Jahren selten länger als eine Stunde ....

Die isolierte malerische Darstellung einer einzelnen Figur bezeichnete Marées als die höchste Aufgabe, die der Künstler sich stellen könne; dies erfordere die grösste Meisterschaft. „Dazu möchte ich gelangen eine einzelne Figur con amore durchzuführen; hierzu gehören aber viele ruhige Jahre". Das Einfachste galt ihm also als das Schwerste. Er scheint angenommen zu haben, dass bei der Darstellung mehrerer Figuren auf einem Bilde ihre Beziehung untereinander und zum anliegenden Raume manches zur Anschaulichkeit und zur Erleichterung der Durchführung beitrage. Wie dem immer sei, wirklich dargestellt hat er vorwiegend mehrere Figuren im ersten Plane des Bildes, denen sich dann noch andere im zweiten und dritten Plane zugesellten ....

Der Raum, der die Figuren in der Darstellung umgibt, heisst in Beziehung zu diesen bei Marées schlechtweg „Hintergrund". „Nichts erfordert mehr Kunst als ein guter Hintergrund."

In den Darstellungen Marées' besteht der Hintergrund fast ausschliesslich aus freier Landschaft und nur selten spielen Werke von Menschenhand, wie Architektur, eine Rolle darin. Er beschränkte sich auch in der Landschaft auf ihre einfachsten, immer wiederkehrenden Elemente: natürlicher Erd- und Wiesenboden, Wasserläufe und Wasserflächen, Anhöhen, ferne Berge und Bergzüge, Bäume, Büsche und Waldungen und die Atmosphäre. Das überaus mannigfache und reizvolle Formenspiel dieser einfachen Elemente wollte er aber so verwendet wissen, dass in jedem Bilde ein Gesamteindruck vom Hintergrunde entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu thun hätte ....

Wenn Marées für seine eigenen Zwecke arbeitete, traten alle leitenden Prinzipien, Systeme und was dieser Art noch angeführt worden ist, vollständig zurück gegen das reiche Vorstellungsleben, das diesen Künstler erfüllte. Denn er war, mit Dürer zu reden, „innerlich durch und durch voller Figur". Geschah es, dass er sich in der Werkstatt, die er hochsinnig mit seinen Schülern teilte, mitten unter anderen Arbeiten schweigend ans Entwerfen gab, so war es wohl eine Lust zu sehen, wie sein Geist den Stift regierte. Seine zu seltener Klarheit gesteigerte, umfassende Kenntnis der menschlichen Figur, dieser Krone der Schöpfung,



HANS VON MARÉES, STUDIEN
MIT ERLAUBNIS DES HERRN GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.

gab ihm eine ausgebreitete Herrschaft im Reiche der Vorstellung und es war ihm ein Leichtes, Figuren aller Art in jeder denkbaren Bewegung oder Stellung auf dem Zeichnenblatte zu fixieren. Er warf in der kürzesten Frist Umrisse auf das Papier, in denen von der ersten Entstehung an die sprechendsten und ausschlaggebenden Massen- und Volumenverhältnisse sichtbar wurden und die die bildnerische Vorstellung spielend dem Ausbau der Gestaltung zuleiteten. Diese Blätter, die füglich mit dem Besten, was man von der Hand der Meister besitzt, verglichen werden durften, ja in Ansehung der plastischen Momente einen grossen Teil der Handzeichnungen übertrafen, enthielten nichts was blosser manueller Geschicklichkeit seinen Ursprung zu danken gehabt hätte....

So sind diese uns erhaltenen Zeichnungen Marées', die dem Künstler nur als Studienblätter galten, zum Teile herrliche Entwürfe, das allgemeine und dabei so einfache, breite Naturleben des Menschen umfassend, und Den zu verweilender Betrachtung auffordernd, der sich die Mühe genommen hat, diese Formensprache verstehen zu lernen. Ja weit mehr als das: es sind ebenso viele Aufforderungen, dieselben Wege zu betreten und ähnlichen Vorstellungsreihen mit der durchwärmenden Kraft der Farbe zu schönerem und dauerhaftem Leben zu verhelfen.



HANS VON MARÉES, RUHENDE FRAU

MIT ERLAUBNIS DES HERRN GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.

ALEXANDRINISCHE PORTRÄTMALEREIEN

VON

JAN VETH



JUNGES MÄDCHEN MIT GOLDENEM EPHEUKRANZ
SAMML. GRAF

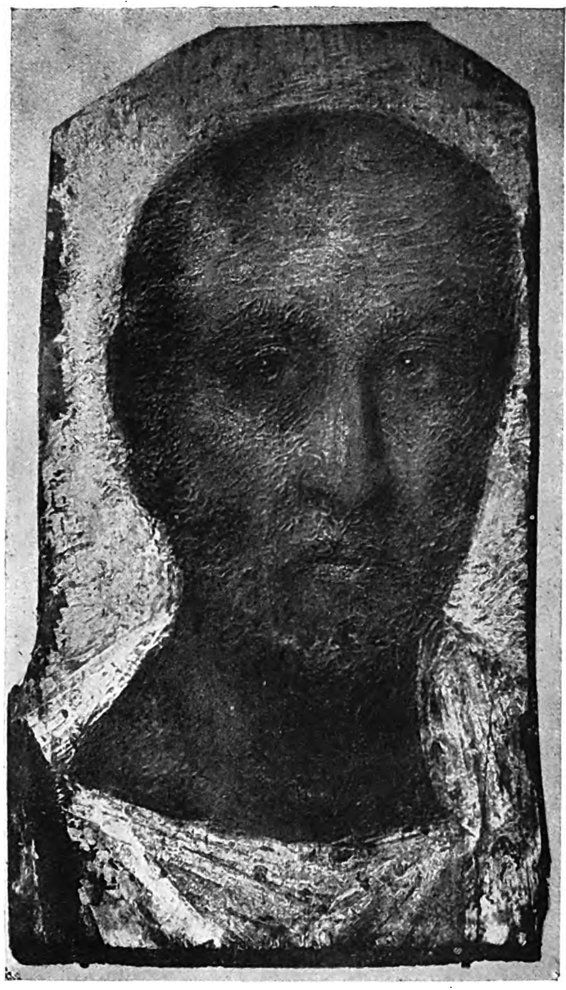
Durch einen Hintereingang des Alten Museums in Berlin, an der Stelle, wo im Freien die vornehme Amazone von Tuaillon aufgestellt ist, gelangt man, links von der grossen Treppe, in die etwas düsteren kleineren Säle der Ägyptischen Abteilung. Dort findet man eine Porträtsammlung untergebracht, die wohl von den wenigsten Besuchern des Museums näher betrachtet wird. Und dennoch lohnt es sich, der kleinen Kollektion seine Aufmerksamkeit zu widmen. Denn wenn man sie aus der wissenschaftlich altertümlichen Sphäre herausdenkt, fühlt man, dass diese einfache und beinah vergessene Kunstart aus dem Anfang unserer Zeitrechnung uns eigentlich viel mehr anspricht, als manches Werk aus viel näher liegenden Jahrhunderten.

Sofort trifft uns ein auf Leinwand gemaltes, blutreich warm gefärbtes Frauenbildnis mit merkwürdig gezeichneten Nasenlöchern (Seite 446). In der Nekropolis von Hawara wurde 1893 die Mumie dieser jungen Frau aufgefunden, mit dem Namen und Lebensalter der Toten: „Aline, Tochter des Herodes, 35 Jahre, o Gute, lebewohl!" Das Porträt jedenfalls ist lebendig geblieben. Verglichen mit einigen anderen Stücken wirkt dieser Kopf aber, man möchte beinahe sagen ein wenig akademisch.

Etwas wunderbar Verträumtes liegt in dem erst vor kurzem erworbenen Kopf eines jungen Mannes auf Goldgrund, der so subtil beobachtet ist, dass Glanzlichter nicht nur in der Pupille, sondern auch im Weiss des Auges vorkommen.

Und sicher von noch höherer Qualität ist ein leider nur als Fragment bis auf uns gekommener Mädchenkopf der uns so zart und duftig anmutet wie ein Traum Rossettis.

✵




KOPF EINES GREISES SAMML. GRAF


MANN MIT ROTBRAUNEM HAAR SAMML. GRAF

Wenn man auch über manche Einzelheiten dieser spät-hellenistischen Porträtmalerei im unklaren geblieben ist, in der Hauptsache weiss man doch so ungefähr damit Bescheid. Etwas vor dem Beginn unserer Zeitrechnung blühte, wie bekannt, in Ägypten eine griechische Bildung; doch wurden daneben von den fremden Herrschern viele Gebräuche der alten Ägypter bewusst wieder aufgegriffen und in Ehren gehalten. So hat man zur Zeit dieser sogenannten Alexandrinischen Kultur in manchen Nilgegenden, besonders in der von Griechen und Römern dicht bevölkerten Provinz Fayum, der Erhaltung der Überreste der Verstorbenen besondere Sorgfalt gewidmet, zweifellos eine Fortsetzung des altehrwürdigen Totenkultus aus der Zeit der Pharaonen.

Aber jetzt findet man den alten Gebrauch, in den Sarkophagen die Formen eines Körpers anzudeuten, sehr verfeinert wieder. War es weil die Besucher der Grabkammern beim Aufklappen der Sargdeckel ihre verstorbenen Angehörigen wiedererkennen wollten? Oder galt es hier, ebenso wie man bei der ältesten ägyptischen Plastik mit ihrem wunderbaren Realismus annimmt, einfach der Sorge um das Ka (das heisst, jene Seele, die man vielleicht als die zur Substanz gewordene Erinnerung definieren könnte); galt es hier bloss dieses Ka, den Fortbestand und die Gewährung seiner materiellen Ansprüche zu sichern? Wie dem auch sei, die menschlichen Gesichtszüge wurden nun nicht mehr roh und stereotyp in das Kopfende des Sarkophags geschnitzt, sondern man machte in manchen Gegenden aus Stuck wirkliche Porträtbüsten des Verstorbenen in einem ziemlich verfeinerten plastischen Stil, wovon man im Berliner Museum einige hübsche Beispiele findet. Ein düster-schlauer Männerkopf und eine im Ausdruck eigenartig verlockende junge Frau sind von wirklich erstaunlicher Individualität. Die modellierten

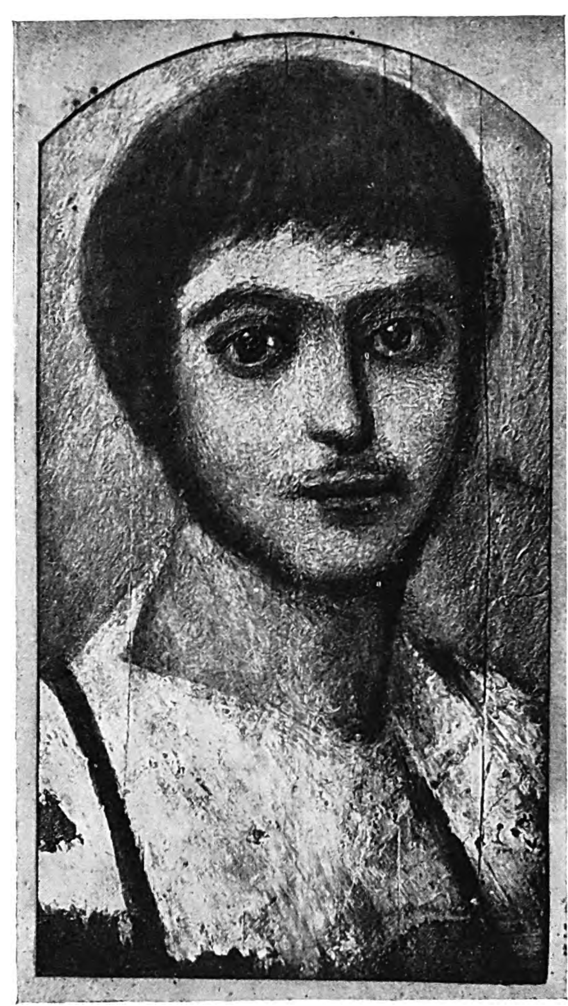
Büsten wurden dann am Kopfende der Mumie in eine Öffnung eingelassen, so dass es schien, als stecke der Tote seinen Kopf aus dem Leichengewand empor.

In anderen Fällen aber wurden Porträtbretter angebracht, die man manchmal durch einen beweglichen Deckel in der Kiste vor dem Kopf der Mumie liegen sehen konnte, und worauf das Antlitz des Verstorbenen in Wachsfarben gemalt war. Die Nummer 11673 im Berliner Museum zeigt die roh aber charaktervoll gemalte Bildtafel eines kräftigen Mannes, wie sie noch in der Öffnung der Mumie liegt. Wurden diese Porträts schon zu Lebzeiten des Dargestellten angefertigt? Aus der krassen Lebendigkeit der höchst individuellen Gesichtszüge würde man beinah mit Bestimmtheit zu diesem Schluss kommen! Doch spricht auch wieder Manches dagegen. So besitzt das Museum in Kairo ein Bildniss, auf dessen Rückseite Notizen über die Gesichtszüge des Verstorbenen geschrieben stehen — ein Hinweis, dass wenigstens dieses Bildnis nicht direkt nach der Natur gemalt wurde.

Schon früh nun wurden in den reichen Gräbern die Kostbarkeiten geraubt, aber die unscheinbaren Porträttafeln wurden dagelassen, und so kam es, dass im Jahre 1887 zu Rubayat in der Nekropolis Kerke nicht weniger als 92 von solchen Bildtafeln in ziemlich wohlerhaltenem Zustand aufgefunden und von einem Österreicher, Theodor Graf, mit



GREISIN MIT SILBERGRAUEM HAAR — SAMML. GRAF



KOPF EINES JÜNGLINGS MIT VOLLBART UND SCHNURRBART
SAMML. GRAF

nach Europa gebracht worden sind. Die im Besitze der Erben Grafs grösstenteils zusammengebliebene Kollektion dieser Tafeln bietet die schönsten bis jetzt gefundenen Specimina jener bemerkenswerten Kunst.

Durch Besichtigung der Berliner Exemplare und vollkommener noch durch die interessante Grafsche Sammlung kann man sich also eine mehr oder weniger genaue Vorstellung machen von der Art einer antiken Porträtmalerei, über deren Erzeugnisse, neben den bekannten Werken der antiken Porträtplastik, auf anderen Wegen noch sehr wenig zu unserer Kenntnis gelangt war.

Und nun möchte man leicht geneigt sein anzunehmen, dass bei den unvollkommenen Mitteln, über die diese primitive Malerkunst zu verfügen hatte, solche Bildnisse nach einer bestimmten Schablone gemacht worden seien, dass die Aufmerksamkeit der Verfertiger noch nicht unbefangen genug auf das Individuelle ihrer Sujets gerichtet gewesen wäre, dass diese primitiven Maler noch lediglich typisierend zu Werke gegangen seien und, in einem Wort, ihre Arbeiten nicht Das bieten könnten, was wir heute wirklich unter Porträtmalerei verstehen. Doch würden wir uns mit solcher vorgefassten Meinung ganz und gar im Irrtum befinden.

Nicht mit einem, wenn auch dem Stil nach vorzüglichen Typus, nicht mit einer nach irgendeinem Kanon hergestellten Schablone, war dem Ka gedient, sondern die eigensten persönlichen Gesichtsproportionen und Züge des Verstorbenen sollten im Jenseits weiterleben.

So wurden diese Alexandrinischen Künstler in Wirklichkeit äusserst scharfe physiognomische Beobachter und in so hohem Maasse Porträtmaler in der Bedeutung, die wir heute dem Worte beilegen, dass, sollte ein Wunder geschehen und sich aus den festgeschnürten Windeln der fast zweitausendjährigen, ausgedörrten Mumie ein Künstler jener Zeit plötzlich loslösen und auferstehend zu den Lebenden wiederkehren, wir unsererseits uns keinen Augenblick bedenken würden, einem solchen auferstandenen Alexandriner das Abkonterfeien unserer Angehörigen mit Liebe aufzutragen.

Nicht dass man gerade in jenen Bildnissen so viel moderne Malfertigkeit anzuerkennen hätte. Die Ausführung ist meistens ziemlich unbeholfen. Wir würden keineswegs Ursache haben, jene Künstler um ihr Malgerät zu beneiden. Aber die in Rede stehenden Bildnisse zeichnen sich durch etwas Höheres aus als durch eine angenehme Technik oder ein lediglich hübsches oder gar schönes Aussehen.

Denn das besondere Verdienst, das wir bei einem Porträt beanspruchen, wird doch wohl in erster Linie darin bestehen, dass, wie es auch die religiöse Aufgabe der Ägypter forderte, das eigene Leben der dargestellten Persönlichkeit so scharf wie möglich darin ausgeprägt sei. Und freilich ist die Kraft des Charakterausdrucks in jenen Bildnissen erstaunlich.

Wenn wir uns nach den besten Stücken jener sehr ungleichen Grafschen Sammlung den Alexandrinischen Porträtisten vorstellen dürfen, denken wir uns ihn als einen Künstler, frei von angelernter Konvention, unbehelligt vom Wunsche, seinen Modellen zu schmeicheln, ohne Neigung seine Bildnisse in irgendeinem Idealtypus unterzubringen, sondern im Gegenteil als Jemand, der einen scharfen Blick hat für die charakteristischen Formen und Abweichungen in jedem besonderen Menschenantlitz und der solche persönlichen Züge, durch die sein Vorbild sich von allen Anderen unter-

scheidet, nun mit harmloser Gewissenhaftigkeit aufzufassen und fast gleichgültig wiederzugeben versteht. Er arbeitet mit dem Ernst eines Mannes, der, Ägypter der er ist, dem unerbittlichen Tod etwas zu entreissen sucht. Fleisch und Gebeine seiner Modelle wird man leblos in Tücher wickeln, ihm aber ist die strenge Aufgabe gestellt worden, die allzu vergänglichen lebenden Züge in ungeschminktester Weise, mit bleibender Farbe auf dem Täfelchen festzulegen. Bei solch frommer Absicht wird strenge Beobachtung und unwandelbare Objektivität zur heiligen Pflicht. Die Materie wird selbst in der präparierten Mumie vergehen, doch was in dem Angesicht von dem innerlichen Leben zu lesen war, das soll der Künstler in dauerhafter Wachsfarbe vor Vernichtung bewahren.

Und was man sich wünschte, es wurde erreicht.

Wir erblicken in diesen Bildnissen nach fast zwei Jahrtausenden Menschen, deren Rang oder Stand uns gleich sein kann, die uns aber, je nach ihrer Art, mit einer Intimität ansprechen, als ob wir sie seit lange gekannt hätten. In der That lassen sie uns keinen gleichmässigen Typus sehen, sondern Gesichter verschiedener Rasse: Griechen, Ägypter, Phönizier, Syrier, Äthiopier, Römer, von sehr auseinanderlaufendem Charakter, unbefangen wiedergegeben. Verschiedenartig: man findet in der Grafschen Sammlung kupfer- und schokoladenfarbige oder bleiche, stutzerhaft eitle oder sehr anmutige, unbedeutende oder charaktervolle, edle und würdige, aber auch verschrumpelte, schwächliche oder unzuverlässige Gesichter.

KRANKE FRAU SAMML. GRAF

Einzelne sind besonders ansprechend, so z. B. dies dunkelfarbige, mit fester Hand gezeichnete, etwas viereckige Gesicht eines klugen, etwa fünfzigjährigen Mannes, das Adolph Menzel zu dem Ausdruck veranlasst haben soll, er wünsche etwas Derartiges gemalt zu haben; oder das à l'empire frisierte Köpfchen eines schräg im Rahmen stehenden allerliebsten Mädchens; oder jener Kopf eines heiteren Kauzes mit dunklem Kraushaar, den man für einen Dandy aus dem siebenzehnten Jahrhundert halten könnte; einen vermögenden, übermütigen und gefallsüchtigen Jüngling: eine Art Alcibiades.

Doch das Beste in allen diesen Bildern scheint vereinigt in der Abbildung auf dieser Seite. Dies ist ein längliches, pergamentartig modelliertes Frauengesicht auf magerem, hölzernen vertrockneten Hals, ohne jeden Schmuck. Das schlichte Haar, oben in einer dünnen Flechte aufgenommen, ist über den birnenförmigen Kopf weit nach vorn, sittsam, zwei Vorhängen ähnelnd, die schmale Stirn entlang gekämmt, so dass es bei den Schläfen fast bis an die nahe beieinander stehenden, dunklen, müden Augen reicht, die zwischen schweren Lidern und mit tiefen Schatten darunter mit starrer Ergebung tief in unser Innerstes blicken, mit der fieberheissen, verzweiflungsvollen Lebenszähigkeit eines Menschen mit Willen und Bestimmung, aber dessen Existenz von einem verhängnisvollen tödlichen Übel untergraben wird;

es liegt etwas in ihrem Blick, als wolle sie fragen: könnt ihr es mir nicht ansehen, welchem traurigen Schicksal ich erliegen muss?

Es lässt sich nicht bestimmt sagen, inwiefern man hier mit der Unbeholfenheit eines allzu harmlosen Künstlers zu rechnen hat, denn die nicht mehr jugendlichen Züge erscheinen allerdings ungewöhnlich verzerrt. Die scharf gekniffene Nase steht ein wenig schief, die Backenknochen treten ungleichmässig spitz hervor, von dem tiefliegenden rechten Nasenflügel senkt sich eine traurige Falte nach dem zierlichen Kiefer, und auf der anderen Seite weichen unterhalb der steifen Oberlippe der gespannte Mund und das kindliche Kinn bedenklich von der Vertikalen ab. Aber dieses fesselnde Bild, das überraschend ausdrucksvolle Erzeugnis einer vergessenen psychologischen Porträtkunst, die man sich eher kühl und konventionell gedacht haben würde, zeigt gerade durch die vielleicht übertriebenen Eigenartigkeiten um so mehr und mit unvergesslicher Lebensschärfe jenen peinlich gelassenen Ausdruck, der uns erinnert an den einer grausam gefolterten Märtyrerin aus einer altdeutsch christlichen Vision, und die hier dargestellt ist mit eben solchem Maasshalten an Gefühl und in den angewandten Mitteln, wie ein Fresko-Porträt der Frührenaissance aus der frommen Schule von Siena.

Es ist, wenn man will, ein hässliches Gesicht, der Kopf einer hinsiechenden Somnambule, ein Lazarettypus; aber vor allem erblicken wir darin einen Menschen mit einer Seele und mit Sorgen, — einen Menschen, den man herzlich lieb haben möchte.

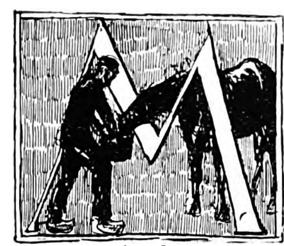


FRAU ALINE. AUF LEINWAND GEMALT BERLINER MUSEUM

INGRES UND DELACROIX

VON

ANDRÉ BEAUNIER



Mein erster Zeichenunterricht stand im Wahrzeichen zweier Götter, die nicht miteinander übereinstimmten, sich jedoch in die damalige Kunst teilten. Zwei mächtige Götter: Ingres und Delacroix.

Ich darf nicht sagen: ich habe sie gekannt; aber ich habe sie beide gesehen, diese grossen Männer, und heute ist auch das schon etwas, scheint mir.

Mein Vater war Unternehmer öffentlicher Bauten. Und aus purer Herzensgüte war es sein sehnlicher Wunsch, auch ich möchte seinen Beruf ergreifen, weil er mich alsdann würde beraten und leiten können. Doch ich war noch sehr jung, als er diesen Wunsch schon aufgeben musste. Ich zeichnete und wollte zeichnen; zu allem übrigen taugte ich nicht. Nur ein guter oder schlechter Künstler wollte ich werden, nichts anderes. Liebevoll fand mein Vater sich damit ab und war mir alsbald behilflich in Verfolgung meines Zieles.

In unserer Nähe wohnte einer seiner Freunde, der Maler Romain Caze. Mein Vater hatte Vertrauen zu ihm, weil Romain Caze Talent hatte, ein braver Mann und ein Schüler Ingres' war. Ein guter Familienvater, der seinem Sohn gestattete die Künstlerlaufbahn einzuschlagen, konnte unbesorgt sein, wenn dieser die Wege Ingres' wandeln wollte; denn Ingres war der abgesagte Feind der Umstürzler und den Neuerern gegenüber der letzte Hort der Überlieferung. Nur war der grosse Mann bereits sehr alt; er nahm keine Schüler mehr an. Es blieb also nichts anderes übrig als der Schüler eines seiner bevorzugten Schüler zu werden, und es wurde beschlossen, dass Romain Caze mein Lehrer werden solle. In der That erlernte ich bei ihm die Anfangsgründe; er war sehr gütig gegen mich, und ich habe viel von ihm gelernt.

Heute ist Romain Caze fast vergessen. Damals war er sehr bekannt. Er malte vorzugsweise Kirchenbilder, die zwar ein wenig kalt und akademisch, doch ihrer vortrefflichen Anordnung wegen nicht ohne Verdienst waren. Das Beste indes, was er geschaffen hat, sind Porträts in Bleistiftzeichnung; obwohl weniger schön als die seines Meisters, sind sie doch in sehr reinem Stil und ungemein fein ausgeführt. Diese Bilder von Romain Caze haben heute den grossen Reiz des Altertümlichen; nicht allein die damalige Tracht, auch die Haltung, die Art zu sein, der Ausdruck selbst verleiht jenen Porträts ihren Wert.

Romain Caze nun redete mir mit so pietätvoller Verehrung von Ingres und deckte die Anweisungen, die er mir gab, in solcher Ergebenheit mit dem Schilde jenes Namens, dass Ingres für mich, in meinem jugendlichen Verstand, so etwas wurde wie der liebe Gott der Maler. Mir däuchte, er habe die Regeln der Kunst ein für allemal festgelegt, seine Autorität sei ein unanfechtbares Evangelium, und Romain Caze eine Art Apostel dieser Wundermacht; nur ein Apostel!

Das war das erste Gefühl, das der Urheber der

„Apotheose Homers" mir von ferne, ganz von ferne einflösste.

Ein anderer Freund meines Vaters indes war Paul Huet, ein grosser Landschaftsmaler, damals sehr in Mode und der strikte Gegensatz zu Romain Caze. Wie sein im Louvre befindliches Gemälde Eugène Delacroix. Mit der gleichen Begeisterung sprach er von diesem wie Romain Caze von Ingres.

So bot sich mir also ein zwiefacher Kult dar und machte sich meine Pietät streitig: in Paris, zwischen den vier Wänden des Ateliers Romain



I. A. INGRES, MÄNNERBILDNIS. ZEICHNUNG.

„Die Überschwemmung von Saint-Cloud" zeigt, war Paul Huet kein Anhänger Ingres'. Er verleugnete die akademische Kunst, wie er sie nannte; er verleugnete sie in ganz unverschämter Weise und voll Eifer. Sein Atelier war unter dem Kaiserreich ein bevorzugtes Stelldichein der Independenten, der Verwegenen, der Romantiker und in politischer Hinsicht der Umstürzler. Ihm begegnete ich im Sommer auf dem Lande, und er erzählte mir von seinem grossen Freunde Cazes, der Kult Ingres'; auf dem Lande, in der Freiheit der Natur und der Ferien, der Kult Delacroix'.

Das sind zwei mächtige Götter! dachte ich.

Der Wunsch, sie zu sehen, stellte sich nicht sehr bald ein: der Neophyt ist sich ja bewusst, dass er keinen Anspruch hat auf die Enthüllung des vollen Geheimnisses; in scheuer Bescheidenheit wartet er, bis die Reihe an ihn kommt.

Eines Tages nun sagte Romain Caze, der gerade sehr guter Laune war und zufrieden mit

einer meiner Zeichnungen: Zu deiner Belohnung, Kleiner, will ich dir Ingres zeigen.

Den für diese Feierlichkeit bestimmten Tag nannte er mir nicht. Doch das blosse Versprechen versetzte mich in Erregung: die Schleier sollten fallen und ich den Gott schauen!

Einige Tage später sagte Romain Caze: Nimm deine Mütze, Kleiner, heute will ich dir Ingres zeigen.

Ingres hatte sein Atelier damals im vierten Stock eines Hauses am Quai Voltaire. Wie schlug mir das Herz als ich hinter meinem Lehrer die Stufen zu jener Höhe hinaufstieg. Als Romain Caze klingelte, hatte ich ordentlich Angst.

Die Tür tat sich auf, und Ingres selbst war es, der sie öffnete.

Er war nicht gross. Er trug einen langen Überrock, auf dem Kopf eine kleine schwarze Mütze und sah aus wie ein Küster. Ja, der Gott sah aus wie ein Küster. Aber sein lebhaftes Auge sah immer gerade in das Gesicht, mit merkwürdiger Schärfe.

Er empfing uns sehr artig, ohne sich im geringsten ein Ansehen zu geben, und doch hätte ich das nicht nur natürlich gefunden, sondern seine einfache Art bereitete mir Erstaunen, fast Enttäuschung.

Er hatte gerade seinen „Jesus unter den Schriftgelehrten" vollendet. Es ist keines seiner besten Werke, wie ich heute mir selbst eingestehe. Doch welche Ergriffenheit verspürte ich nicht damals bei dem Gedanken, dass ich Ingres an dem Tage sah,



I. A. INGRES, BILDNIS EINER ALTEN FRAU, ZEICHNUNG

wo er die letzte Hand an seinen Jesus gelegt hatte. Ich betrachtete das Bild ohne rechtes Verständnis: es flösste mir mehr Ehrfurcht als Wohlgefallen ein.

Das Atelier ganz einfach. Weder Bibelots noch kostbare Möbel. An den Wänden Studien, sehr gleichmässig, sehr ordentlich aufgereiht. Ich hatte ein ganz anderes Atelier erwartet. Das da erschien mir sehr anständig, ich fand es in seiner Art erhaben; doch einem Tempel glich es keineswegs.

Unter den an den Wänden hängenden Studien entsinne ich mich des nackten Torso eines Mannes, nach der Natur mit ihren Unvollkommenheiten gemalt. Das war der Torso, den Ingres später idealisiert, und nach dem er den Homer geschaffen hat, mit seinen reinen Linien, seiner blassen Farbe, seinem göttlichen Aussehen.

Im Hintergrunde des Ateliers sass ein bärtiger Mann, der mit seinen schönen, weissen Händen sein langes, krauses Haar strich: Théophile Gautier, der Kunstkritiker, der mit achtungsvoller Aufmerksamkeit den Worten Ingres' lauschte. Mir scheint, die Kunstkritiker von heute haben nicht oft mehr diese bescheidene, zurückhaltende Art, auch wenn sie nicht Théophile Gautier heissen. Vielleicht kommt's daher, dass sie keine Ingres mehr besuchen — was weiss ich!

Herr Ingres lud uns zum Sitzen ein und zeigte uns seine Gemälde. Ich betrachtete Gautier, ich betrachtete Ingres, diesen rüstigen, gesunden Greis. In langsamer, deutlicher Rede setzte er Gautier auseinander wie er arbeitete. Gautier, der selbst zuerst Maler gewesen war, kannte die Fachausdrücke, und Ingres redete zu ihm wie zu einem Kollegen. Er suchte ihm nicht durch eine Entfaltung von Theorien zu imponieren, wie sie heute jeder Farbenkleckser auskramt; sondern er erklärte ihm sein Verfahren und seine bestimmten Intentionen. Andächtig hörte Gautier ihm zu und wenn er eine Frage wagte, so geschah es nur mit äusserster Zurückhaltung. Man möchte sich den guten Gautier redseliger, romantischer vorstellen, nicht wahr? Doch die Männer jener Zeit hatten Gefühl für das Genie. Und es war hübsch, den bescheidenen alten Herrn in seinem schwarzen Überrock von solcher Verehrung umgeben zu sehen.

Als wir gingen, mein Meister und ich, war ich gerührt, erstaunt über einen so einfachen, so grossen Anblick ...

Nun, Kleiner? sagte Romain Caze.

Es war schön! gab ich zur Antwort.

Und mein Meister fügte hinzu: Kleiner, vergiss nie, dass du Ingres gesehen hast!

Ich habe es nie vergessen; ich habe dem alten, ruhmreichen Künstler, der sich zum treuen Diener einer edeln Kunst gemacht, stets meine Verehrung bewahrt.

Aber im Sommer, auf dem Lande, sprach Paul Huet nur von Delacroix, und mit welchem Eifer! Ich wagte gar nicht von Ingres zu reden! Nein, in seiner Gegenwart, wenn er seinen Gott pries, dann dachte ich kaum mehr an Ingres.

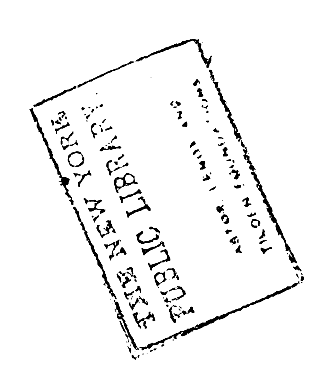
Paul Huet war an der gesamten literarischen, künstlerischen und selbst politischen Bewegung seiner Zeit beteiligt; und in allem, nach jeder Richtung hin, war er ein Fortschrittler. Man traf bei ihm Pelletan, den Vater und den noch ganz jungen Pelletan, den Sohn, Sadi-Carnot, den zukünftigen Präsidenten der Republik, der damals noch die Uniform des Polytechnikers trug, den Bildhauer Préault, der, was Kühnheit, wilde Ungebundenheit und den ausgesprochenen Hass der Akademiker betraf, der Rodin jener Zeit war. Heute zählt Préault nicht mehr zu den Berühmtheiten; aber er hatte Talent, Feuer und wirkliche Originalität, die er zu verwerten verstand. Die Kunstkritiker der Kaiserzeit wären höchlichst erstaunt gewesen, hätte man ihnen gesagt, Préault würde keinen grossen Nachruhm hinterlassen.

Unter den Bekannten Paul Huets habe ich offenbar manchen Namen vergessen, der damals ein glänzender war. Für mich war es ein reizvolles Vergnügen, bei ihm bedeutenden Männern zu begegnen. Der jugendliche Romantismus riss mich hin, freilich; und ich selbst war viel zu jung, um unempfindlich zu sein den mich umschwirrenden Kühnheiten gegenüber. Wie farblos und kühl erschien mir Romain Caze in solcher Gesellschaft! Und Ingres ... ach, ich schob sein Andenken lieber momentan bei Seite, als dass ich die Bewunderung, die ich ihm gewidmet, in meinem Geiste in Einklang gebracht hätte mit den starken Anwandlungen von Selbständigkeit, ja Auflehnung, die mich im Kontakt mit diesem schrecklichen Paul Huet erfassten.

Er war damals einer der berühmtesten Vertreter der romantischen Landschaft, das heisst der wahren Landschaft. Nicht dass man zu jener Zeit hätte die Natur kopieren wollen mit der photographischen Genauigkeit, die die bequeme Manier der Gegenwart bildet. Man opferte vielmehr die Genauigkeit der Wahrheit — und das ist etwas ganz Anderes.



I. A. INGRES, PAGANINI. ZEICHNUNG





I. A. INGRES, PORTRÄTZEICHNUNG

Die romantischen Landschafter standen unter dem Einfluss der Engländer. Géricault, Delacroix und viele Andere hatten den Kanal passiert und da drüben Turner bewundert — den entdeckt zu haben man sich neuerdings den Anschein giebt —, Turner, Constable und Bonington. Dieser Letzte kam auch nach Paris. Er war ein Elegant, fein, distinguiert, geziert. Er pflegte zu sagen: „Wenn man sich den Meistern präsentiert, soll man sein schönstes Gewand tragen." Deshalb ging er in den Louvre im Frack, mit weisser Kravatte und weissen Handschuhen, die er höchstens auszog, um eine ehrerbietige Kopie zu machen.

Doch auch die historische Landschaft blieb beliebt und den Spuren Nicolas Poussins treu. Ihr gehörte eine Zeitlang Corot an, der romantische

Paul Huet, Corot, in seiner zweiten Manier, dann Rousseau, Troyon, Daubigny.

Die englischen Porträtisten hatten keinen Einfluss. Delacroix und Géricault kannten und schätzten sie; aber gleich David, Gros, Gérard und Ingres verdankten sie alles ausschliesslich den Italienern, den Holländern, und den wirklichen Meistern auch der Engländer.

Unterhaltung: er war ihre verborgene treibende Kraft. Für ihn hegte man nicht die schüchterne, innige Verehrung, die Ingres einflösste, sondern einen gewissen flammenden Fanatismus. Offenbar verlangte dieser Gott einen feurigeren Kult und Lobgesänge eher als Sammlung.

Studien von Delacroix hingen an den Wänden von Paul Huets Atelier, und der Inhaber erklärte



EUGÈNE DELACROIX, HERMINIE BEI DEN HIRTEN — SAMMLUNG BERNHEIM JEUNE, PHOTOGR. DRUET

Heute ist alles umgekehrt. Unsere Landschafter haben auf die Engländer verzichtet, um sich dem Photographismus zu ergeben, und jetzt sind es unsere Porträtmaler, die sich bei einem Raeburn, Romney, Gainsborough und Reynolds in die Schule begeben. Das sind die Trübseligkeiten des Snobismus.

Delacroix bin ich bei Paul Huet nie begegnet. Aber ohne Unterlass sprach man von ihm und mit leidenschaftlichem Eifer. Obwohl abwesend, war er doch stets gegenwärtig und beeinflusste die ganze

sie mir mit Beredsamkeit. Eines Tages sagte er: Ingres, das ist eine gerade Linie; Delacroix, das ist ein Blitz!

Und seine flinke Hand zeichnete einen Zickzack in die Luft. Offenbar zog er den Blitz vor, und ich glaube, wie er ihn zeichnete, zog auch ich ihn vor. Denn wie vermöchte man einem solchen Apostel zu widerstehen, wenn man zwanzig Jahre alt ist!

Übrigens „Blitz" oder nicht, Delacroix besass

nicht weniger einen sehr gediegenen klassischen Fond. Racine war ihm lieber als die liebsten seiner Romantiker. Wie ein Musiker täglich seine Tonleitern übt, so kopierte Delacroix jeden Morgen — es war Paul Huet, der es mir erzählte — mit dem Stift antike Medaillen, Abgüsse von griechischen Statuen . . . Nur war er ein Weltmann, ein glänzender Plauderer und ging viel in Gesellschaft. So ward er nervös, empfindlich, übermüdet. Wenn das Aufstehen am Morgen ihn schwer ankam, dann pflegte er auszurufen: „Ach, die Kerzen, die Kerzen . . . die Kerzen haben mich umgebracht!" Die Kerzen, das hiess die Welt, die Gesellschaft; denn zu der Zeit, da Delacroix jung war, war diese Beleuchtung die bevorzugte Mode.

Die Politiker und Literaten schienen bei Paul Huet ebensowohl ihre entscheidende Eingebung von Delacroix zu empfangen wie die Maler; mit Staunen und Bewunderung beobachtete ich einen so verschiedenartigen Einfluss.

Paul Huet hatte mir häufig versprochen, mich in das Atelier seines Lehrers und Freundes zu führen. Wodurch dieses Vorhaben scheiterte, weiss ich nicht mehr.

Ich habe Delacroix nur einmal gesehen, aber dieses Mal in nächster Nähe. Es war beim Leichenbegängnis Horace Vernets. Ich kam ziemlich spät und konnte kaum in die Kirche hinein, so gedrängt voll war sie. Endlich fand ich einen Platz in den letzten Reihen; ich setzte mich und erkannte alsbald den Nachbar, den der Zufall mir gegeben hatte.

Er war gekleidet, ich wage nicht zu sagen einfach — denn sein Anzug machte ihn Jedem auffällig —, sondern ärmlich und ohne alle Sorgfalt. Ein weiter, unter dem Kinn zugeknöpfter Mantel fiel faltig herab; darüber ein dickes, schwarz und weiss gestreiftes Halstuch. Das Gesicht grünlichbleich, abgemagert, verwüstet. Eine gerade, feine Nase. Lebhafte, harte, hochmütige Augen. Ich betrachtete Delacroix so angelegentlich, dass ich darüber Horace Vernet und die Messe für sein Seelenheil völlig vergass. Ich betrachtete Delacroix mit wahrhaft hartnäckiger Neugier. Da sass ja der Gott neben mir, inmitten dieser Menge, und meine Schulter streifte seinen Mantel. Ich weiss nicht, ob Delacroix meine ein wenig unbescheidene Aufmerksamkeit belästigte: von Zeit zu Zeit richtete er seine fürchterlichen Augen auf mich, und ich erschrak.

Er sah aus wie ein Kranker. Sein Gesichtsausdruck sprach von Geringschätzung, Anmassung, Unverträglichkeit.

Noch heute kann ich mir dieses Gesicht vorstellen. Eine Mumie, die ich später in Medînet Hâbu ausgraben sah, glich ihm merkwürdig, mit ihrer Pergamenthaut, unter der sich die Knochen abzeichneten, und den schwarzen, über die Schläfen gestrichenen Haaren.

Das ist's, was ich von Ingres und Delacroix gesehen habe, den Göttern meiner Jugend.

ZWEI BRIEFE

VON

EUGÈNE DELACROIX

AN SOULIER* IN FLORENZ

Paris 21. Febr. 1821.



Lieber Freund, Du sehnst Dich nach Paris, ich sehne mich nach Dir und nach Toskana, das ich nicht kenne. Paris ist mir antipathisch: der Lärm, die schmutzige Feuchtigkeit, die gellenden Rufe der Zeitungsträger und anderer Individuen, erfüllen mich mit Langweile und schlechter Laune. Da ich die Einsamkeit liebe, so weiss ich, dass ich mich hier nie glücklich fühlen werde. Aber ein heiterer Himmel, charakteristische Gestalten, tausend Reize, mit einem Wort Italien mit all seinem Zauber, das wünscht man sich brennend, wenn man im Norden lebt und sich weder aus den sogenannten Vergnügungen der Gesellschaft noch aus den Genüssen der Canaille etwas macht. Es ist leider nur zu wahr, man mag thun, was man will, man sieht immer in seinem Innern einen klaffenden Abgrund, der nicht auszufüllen ist. Man seufzt nach Etwas, das niemals kommt. Du kannst wenigstens arbeiten! Mit welchem Vergnügen werde ich bei Deiner Rückkunft Deine endlosen Skizzen und Albums durchblättern! Ich gehe oft zu Guillemardet, der jetzt in der Rue Louis le Grand wohnt, ganz nahe, wenn Du Dich noch erinnerst, an der Place Vendôme. Dann bilde ich mir ein zum Freund im achten Stock zu gehen. Wenn ich des Abends Licht in der Mansarde entdeckte, dann kam ich mir wie Leander vor, der die ersehnte Fackel durch den Nebel schimmern sieht. Und doch bist Du nicht meine Geliebte, Du guter Freund; aber Freund und Geliebte sind nicht weit voneinander entfernt in mir. — Ich bin unglücklich, mir fehlt die Liebe. Diese reizende Qual ist notwendig zu meinem Glück. Ich habe nur leere Träume, die mich erregen und nicht befriedigen. Ich war so glücklich zu leiden durch die Liebe! Es war in Allem ein so prickelnder Reiz, selbst in meiner Eifersucht, und meine jetzige Gleichgültigkeit ist die Existenz eines Leichnams. Ich muss, um so zu leben, wie ich es brauche, nämlich durch Gefühle und mit dem Herzen, diese Genüsse in der Kunst suchen und sie ihr entreissen. Aber die Natur will von all dem nichts wissen, und wenn ich dann mein Herz fühle, das leer und schwer ist, gerade weil ich für ein Weilchen meine Langeweile betrogen und künstlich zerstreut habe, so weiss ich, dass die Flamme Nahrung braucht und dass ich anders malen könnte, wenn ich immer durchflutet würde von der süssen Wärme der Liebe.

* Soulier war einer der intimsten Freunde von Delacroix. Dieser lernte ihn 1816 kennen; die Freundschaft dauerte bis zum Tode Delacroix'. Soulier war Beamter im Finanzministerium und malte auch ein wenig.

Ich arbeite seit Anfang Januar an meinem Bilde; es fängt an Gestalt zu gewinnen, aber es fehlt die Inspiration. Ich arbeite ins Ungewisse. Wo ist die Fackel, die mir leuchten sollte auf dem Wege, dem ich zu folgen habe? Ich male, zerstöre, fange wieder an und all diese Mühen geben noch nicht Das, was ich suche. Allerdings muss ich sagen, dass das Fieber, das ich überwunden zu haben glaubte, mich wieder ergriffen und mir viel von meiner Arbeitszeit genommen hat. Aber ich hoffe, dass ich mit dem baldigen Beginn des Frühlings wieder ganz in Ordnung komme. Es freut mich ungemein zu hören, dass du Planat in Florenz getroffen hast; er war ein sehr netter Mensch. Auf der Schule war er passioniert für das Zeichnen und hatte auch anständige Erfolge; jetzt müsste er eigentlich schon Gutes leisten. Du schreibst mir nichts darüber, ob er die Schiffe hinter sich verbrannt hat und nun ausschliesslich Maler ist oder ob er doch noch, wie Du, an einem Fuss eine ganz kleine Kette nachschleppt. Ich muss doch eines Tages mal in dies Toskana kommen, wie ein neuer Messias, Euch alle aus dieser Knechtschaft reissen und in die Arme der Malkunst werfen, jener gütigen, milden Mutter, die Euch verzeihen wird, dass Ihr Eure Zeit an dumme, nichtige Dinge verschwendet habt. Schliesslich, was ist der Künstler? Die guten sind die wahren Weisen, die unschuldig und unbewusst ihre Seele und ihre Fähigkeiten geniessen. Die schlechten Maler sind Verrückte, die glücklich in ihrer Marotte und nicht mehr zu bedauern sind als Jene, die ihre Zeit und ihr Gewissen den Verrücktheiten ihrer Mitmenschen opfern. Der Name Sallafons klingt mir wohl als ein bekannter Ton im Ohr, aber ich kann ihn mit keiner Persönlichkeit und mit keiner Situation verbinden. Mache mir darüber einige genauere Angaben. Empfiehl mich ihm jedenfalls, da er die Güte hat, sich eines einsamen Schilfrohrs zu erinnern, das der Gnade aller Stürme preisgegeben ist. Mit Herrn Lenoir de la Roche steht es noch ebenso. Weisst Du, dass über all dem fünfzehn oder achtzehn Jahre hingegangen sind?

❃

AN HERRN THORÉ*

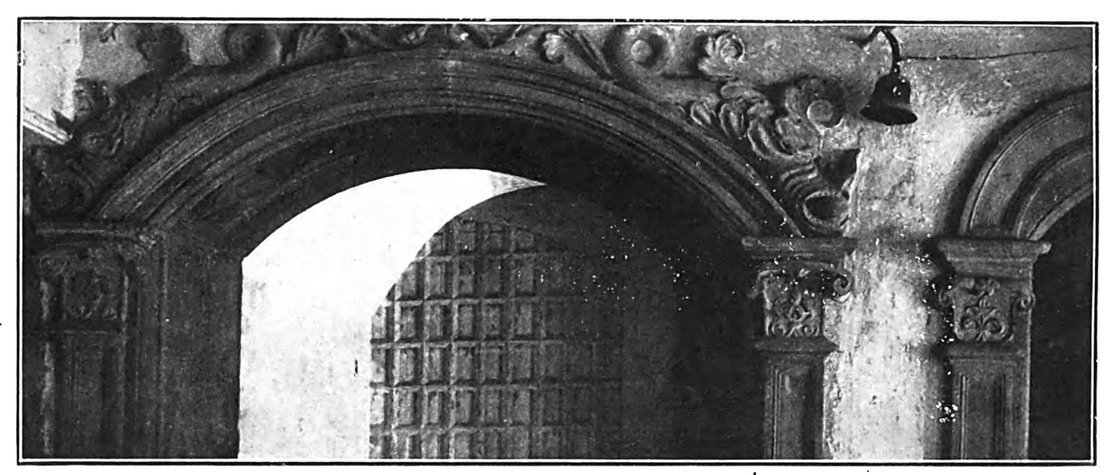
Champrosay, 30. Nov. 1861.

Mein lieber Freund! Ich erhalte soeben, durch meinen Aufenthalt auf dem Lande verspätet, Ihren Brief, in dem Sie mich um Details über Bonington bitten. Ich teile Ihnen mit grösstem Vergnügen das Wenige mit, was ich weiss. Ich war intim mit ihm befreundet und hatte ihn sehr gern. Bei der echt britischen Kaltblütigkeit, die sich durch nichts erschüttern liess, besass er doch alle jene Vorzüge, die den Verkehr angenehm machen. Als mich der Zufall zum ersten Male mit ihm zusammenführte, war ich noch sehr jung und machte damals Studien im Louvre, es muss um 1816 oder 1817 gewesen sein. Dort sah ich einen hochaufgeschossenen, sehr jungen Menschen, der, ebenfalls schweigsam, Aquarellstudien, gewöhnlich nach flämischen Landschaften malte. Er besass schon in diesem Genre, das damals eine neue englische Spezialität war, eine überraschende Fertigkeit. Kurze Zeit darauf sah ich bei Schroth, der gerade ein Kunstgeschäft mit Zeichnungen und kleinen Bildern eröffnet hatte (ich glaube übrigens das erste dieser Art), einige Aquarelle von Bonington, die in Farbe und Komposition ganz entzückend waren. In ihnen lag schon der ganze Reiz, der sein besonderes Verdienst ist. Meiner Meinung nach kann man bei anderen modernen Malern Qualitäten finden, die grössere Kraft und Exaktheit der Ausführung verraten, aber kein Künstler der modernen Schule und vielleicht Keiner vor ihm, verfügte über eine solche Leichtigkeit in der Mache. Und gerade diese Grazie macht die Aquarelle von Bonington zu wahren Juwelen, die das Auge entzücken, noch ehe man sich über Sujet oder Technik klar wird. Zu dieser Zeit, also etwa 1820, war er bei Gros, wo er aber wohl nicht lange blieb, denn Gros riet ihm selbst, seiner Begabung, die er schon damals erkannte und bewunderte, freien Weg zu lassen. Damals malte er noch nicht in Öl; die ersten Ölbilder, die er später malte, waren Seestücke; die Bilder aus dieser Zeit sind durch ihren sehr dicken Farbenauftrag kenntlich. Später verzichtete er auf derartige Exzesse; ihm passierte dies hauptsäch-

* Th. Thoré ist der unter dem Namen W. Bürger bekannte Kunstschriftsteller.

lich, wenn er Sujets wählte, bei denen Persönlichkeiten in Kostümen eine Rolle spielten: Das war 1824 oder 1825. Wir trafen uns 1825 in England, und machten gemeinsam Studien bei einem berühmten englischen Altertumsforscher, dem Doktor Meyrick, der vielleicht die schönste Waffensammlung, die je existiert hat, besass. Während dieser Reise wurden wir eng befreundet, und nach Paris zurückgekommen, arbeiteten wir einige Zeit in meinem Atelier zusammen. Ich wurde nicht müde, sein erstaunliches Verständnis für die Wirkung und die Leichtigkeit der Ausführung zu bewundern, trotzdem war er aber nicht etwa leicht mit sich zufrieden. Er malte so und so oft ganz fertige Teile, die uns ausgezeichnet schienen, frisch. Sein Können war aber so gross, dass er augenblicklich beim Malen neue und ebenso reizvolle Effekte fand, wie die ersten. Er machte sich allerlei Details zunutze, die ihm bei den Meistern aufgefallen waren, und brachte sie mit grosser Geschicklichkeit in seiner Komposition an. Man stösst manchmal auf Figuren, die er fast getreu Bildern entlehnte, die Jedem zugänglich waren und das machte ihm keinen Augenblick Sorgen. Aber diese Gewohnheit schmälert in nichts das Verdienst seiner Arbeiten; diese Details, die sozusagen aus dem Leben gegriffen waren, und die er zu seinen eigenen machte (es handelt sich dabei hauptsächlich um Kostüme), machten seine Personen noch lebendiger und man hatte nie das Gefühl, dass da etwas gestohlen sei. — Gegen Ende seines zu früh erloschenen Lebens schien Bonington von Melancholie erfüllt und zwar hauptsächlich, weil der Ehrgeiz ihn gepackt hatte, im grösseren Stil zu malen. Soviel ich weiss, machte er keinerlei Versuche, den Rahmen seiner Bilder merklich zu vergrössern; doch stammen die Gemälde, auf denen die Personen grösser als auf seinen anderen Bildern sind, aus jener Epoche, namentlich der Heinrich III., der im vorigen Jahr auf dem Boulevard ausgestellt war und eines seiner letzten Bilder ist. Wir alle liebten ihn und ich sagte ihm manchmal: Du bist König in Deinem Reich und Raphael hätte darin nicht geleistet was Du leistest. Kümmere Dich nicht um die Qualitäten der Anderen, noch um die Proportionen ihrer Bilder, denn, was Du machst, sind Meisterwerke. Einige Zeit vorher hatte er Ansichten von Paris (ich glaube für verschiedene Verleger) gemalt, auf die ich mich nicht mehr recht besinne; ich erwähne sie nur wegen des Mittels, das er ersonnen hatte, um seine Studien nach der Natur zu machen, ohne von Passanten belästigt zu werden. Er installierte sich in einem Wagen und arbeitete dort so lange er wollte, Er starb 1828. Welche Fülle reizvoller Werke in einer so kurzen Spanne Zeit! Ich hörte plötzlich, er sei von einem Lungenleiden befallen, das eine ernste Wendung zu nehmen drohte. Er war gross und scheinbar kräftig und die Nachricht seines Todes rief bei uns ebensoviel Überraschung wie Kummer hervor. Er war nach England gegangen, um dort zu sterben. Geboren war er in Nottingham; er starb im Alter von 25 oder 26 Jahren. Im Jahre 1837 verkaufte ein Mr. Brown aus Bordeaux eine prachtvolle Aquarellsammlung von Bonington, ich glaube, man wird nie wieder soviele herrliche Werke von ihm beieinander sehen. Sie stammten aus allen Epochen seines Könnens, hauptsächlich aber aus der letzten Zeit, die seine beste ist. Bei dieser Gelegenheit wurden hohe Preise gezahlt. Auch zu seinen Lebzeiten verkaufte er seine Bilder, er hat aber nie solche enormen Preise miterlebt, die ich für ganz berechtigt halte, als die gerechte Anerkennung für ein so seltenes und köstliches Talent. — Mein lieber Freund, Sie haben mir die Gelegenheit gegeben, mich glücklicher Zeiten zu erinnern und das Andenken eines Menschen zu ehren, den ich liebte und bewunderte. Das macht mich um so glücklicher, da man versucht hat, ihn herunterzusetzen und da er, in meinen Augen, tausendmal mehr wert ist, als die Meisten, die man gern über ihn stellen wollte. Wägen Sie nun ab zwischen meiner Vorliebe und jenen Angriffen. Halten Sie es meinen alten Erinnerungen und meiner Freundschaft für Bonington zugute, falls man Manches in meinen Notizen für zu parteiisch erklärt.

E. D.



KONSTANZ, VOM HAUSE „ZUR LEITER“

GESPRÄCH ÜBER BAUKUNST

VON

WILHELM VON SCHOLZ



Ich musste meinem Gast, dem Architekten, mit dem ich die Strassen von Konstanz durchwandert hatte, Recht geben, als er das Ergebnis unseres schweigend prüfenden, nur hier und da von meist unbeantworteten gegenseitigen Hinweisen begleiteten Rundgangs so zusammenfasste:

„Mir ist wieder deutlich geworden, dass man durch Bauen mehr alte architektonische Schönheit vernichtet als durch Einreissen. Ich glaube fast, dass das Stadtbild heute noch weher täte, wenn jener beschränkte bauliche Aufklärungsgeist im neunzehnten Jahrhundert nicht so viel freigelegt, so viel Altes abgerissen hätte; wie etwa die meisten der in ihren Massen schönen, freilich wohl auch überschätzten, alten Tortürme und Befestigungsreste. Das Stadtganze wäre als mittelalterlich romantischer Bühnenprospekt dann zwar vollkommner, aber noch uneinheitlicher und zerrissener als heute, wo das provinzmässige Moderne in allen Abstufungen von langweiliger Nüchternheit über Hässlichkeit bis zur Scheusslichkeit die breite Fülle bedeutet“.

„In der wir uns immerhin auf ein paar bedrängte ästhetische Inseln retten konnten“, warf ich ein.

„Gewiss. Das gerade will ich sagen. Es ist vielleicht besser so. Die übrig gebliebenen schönen Einzelheiten kämpfen nicht mehr vergeblich um Anschluss an ein Ganzes. Sie haben das fühlbar aufgegeben, sie stehen gänzlich für sich, und man geniesst sie wieder fast so ungestört, wie wenn sie ein einheitlicher reiner Zusammenhang trüge“.

„Sie haben es leichter, von dem Stadtbild, das Ihnen neu ist, einen abgewogenen Eindruck entstehen zu lassen als ich. Als Junge schon kam ich hierher, erlebte hier zum erstenmal eine Stadt als ein Ganzes, als ein in den Ring seines Weichbildes sich schliessendes Einzelwesen, als das Herz der Landschaft, die es mit dem Kranze von Hügeln, Ebene, See umgiebt, die es ernährt und von ihm Leitung und Schutz empfängt. Ich kam aus Berlin. Schon räumlich hatte ich da das Stadtganze nie

zu sehen, wo es mir denn ein Leichtes war, sie schöner zu erbauen. Nacht- und Dämmerstunden gaben mir Das, was Sie in einem früheren Gespräch einmal für sich von den Rohbauten der modernen Strassen sagten: nichtgestörte Einheit, Sinn und Zusammenhang des Ganzen und Beziehung zum Leben".

„Halt! halt!" rief er. „Es ist das doch nicht ganz dasselbe. Ich kann es Ihnen nicht ersparen, die poetische Empfindung einer Stadt bei Nacht wenigstens als ähnlich dem Empfinden vieler oberflächlicher Architekturbetrachter anzusehen, die eine Nebenwirkung von der Architektur erwarten; man hätte diese Art des Anschauens vor den letzten Erkenntnissen in die neuere Malerei vielleicht malerisch nennen können. Heute bezeichnet sie dies Wort schlecht. Es ist das Empfinden, das sich an die Silhouette und an die plastische Raumwirkung des Gebäudes heftet, das allenfalls noch von den Massen bewegt wird, aber alle feineren Verhältnisse, Konstruktionsgedanken, Lösung von Materialübergängen, von Auflagerungen übersieht; das Empfinden, das durch Spiel und geschickte Aufmachung getäuscht und befriedigt werden kann, das geschichtliche Gefühle sehr lebendig mitspielen lässt und das der Grundform des Gebäudes gegenüber unsicher und kühl ist. Ein Empfinden, das leider immer noch das Beste vieler heutigen Baumeister ist. Und ganz natürlich: von der festgelegten Grundform, der scheinbar keine neue Seite abzugewinnen ist, gleiten sie ab ins Unbestimmte, wo sie glauben, eher schöpferisch sein zu können. Aus der törichten Voraussetzung, dass sie schöpferisch sein müssten, was zum Wohle der Welt gar nicht nötig, sondern diesem Wohle eher gefährlich ist!"

„Wir wollten aber nicht von neuer Architektur sprechen, sondern von alter, von Zeiten, in denen es die Baumeister noch leichter hatten, selbständig zu sein."

„Sie waren durchaus nicht selbständiger, sie waren unpersönlicher, waren namenlos. Das giebt ihrer Arbeit die Bedeutung, die sie hat, macht sie zum Teil eines Stils und vor allem: lässt die Arbeit Vieler als etwas Einheitliches erscheinen, das nun weit über die Leistung des Einzelnen hinausgeht. Lassen wir einmal bei Dem, was wir hier gesehen haben und jetzt ansehen wollen, Alles beiseite, was seelische Wirkung der Architektur ist, verlieren wir uns nicht in die unbestimmten musikalischen Wirkungen des rhythmisch bewegten Steins, wie sie diese gotischen Maasswerke des Kreuzgangs, der aus dem Dunkel seiner verborgenen Decke ans Licht herabstürzende Raum der Schattenvorhalle des Doms, dieser schöne, in dem übertragenen Gleichgewicht seiner stillen Hoffassade das Innenleben der Räume widerspiegelnde und damit in einer Augenkontrapunktik ruhende Gartenhof des Rathauses auslösen . . ."

Ich unterbrach: „Mein Verhältnis zur Architektur hat sich merklich gewandelt. Während ich früher eigentlich nur von grossen baulichen Werken tiefen Eindruck empfing, und unter den architektonischen Barbareien der Neueren ästhetisch litt, habe ich jetzt, vielleicht durch bewusste Erziehung, mich soweit der Zeit angepasst, dass ich im schlechten Bau noch Freude habe an dem, durch alle Verderbtheiten sichtbaren, nirgends doch ganz verhüllten, fremden Grundgedanken, dass ich einen an lächerlicher Stelle angebrachten Mäander, eine Rosette, ein Maasswerk innerlich aus seiner Umgebung herauszulösen, selbst aus den Verwaschenheiten seiner Form herauszulösen und mich an dem fern dämmernden Originale zu freuen vermag. Das hängt mit meiner wachsenden Sympathie für das ganz Schlichte, das Gebärdenlose, Reife zusammen, die mich jetzt an manchem einfachen Bürgerhaus, das nicht wie der Dom aus einer phantastischen Übersteigerung des Lebens sondern aus dem Leben selbst hervorging, mehr erleben lässt, als mir früher vielleicht je pathetische Architektur vermittelte. So sind, wie Sie zugeben werden, die architektonischen Genüsse, die sich mir bieten, nicht allzu selten!"

„Beneidenswerter, Sie haben recht! Aber Sie sagen damit etwas Allgemeines, Sie kennzeichnen eine Stelle der Entwicklung des sich überhaupt entwickelnden Menschen vom Romantischen zum Klassischen, wobei die Mischung des Klassischen mit dem Bürgerlichen, die sie vornehmen, Ihnen übrigens ja von der Kulturgeschichte gezeigt worden ist. Mir geht es ähnlich. Ich habe auch diesen Ausweg aus den architektonischen Wirren der Zeit gefunden: nur das Gute zu sehen, es aus lächerlichen Zusammenhängen zu lösen, es im Geiste von den Verhüllungen zwölffacher Nachahmung zu befreien und, wo es einmal rein und unverdorben sich zeigt, stillzustehen, ruhig dankbar, ohne phantastisches Weiterschweifen des Geistes, das Wirkliche zu umgreifen, es auf mich zukommen zu lassen, wie ein durchschimmerndes vom Licht herangetragenes Glasgemälde. Ich bin mir dann bewusst, dass solch ein Augenblick so schön und tief nutzlos ist, wie alles Leben, dass er keine Folge zu haben



KONSTANZ, WENDELSTEIN IM HOFE DES HAUSES „ZUM STEINBÖCKLE".

braucht, dass er zum Besten gehört, was das Leben hervorbringt, zu den Momenten unbegründeten, folgenlosen, in sich zurückkehrenden und verschwebenden Glücks. Ich bin mir weiter bewusst, dass das Leben sehr weise tat, als es das Schöne selten machte, es für den gemeinen Blick in seiner eigenen Schlichtheit, Unauffälligkeit, Bescheidenheit verbarg".

Er lachte: „Wie in einem Vexirbild, in dem man zuerst nichts von der zwischen die Wolkenlinien gezeichneten Katz sieht und, hat man sie einmal gefunden, nur mehr die Katz!" —

Dies Gespräch war an einem leicht bedeckten Nachmittag auf der Inselterrasse geführt worden, die heute merkwürdig leer war und ganz in die wundervolle Luft- und Lichtstille des Himmels und seines unbewegten Spiegels eingebettet lag. Kein Dampfer war weit und breit zu sehen, kein Boot. In die Stühle zurückgelehnt hatten wir immer wieder aus dem Gespräch heraus den Blick in diese Weite zwischen Himmel und See getaucht, den unerkennbaren Horizont suchend, waren wieder Auge in Auge und zu den wenigen Dingen auf dem



KONSTANZ, HOFHALDE NR. I

braunen Tisch zurückgekehrt, den Tassen, dem Zündholzständer und wieder, als suchten wir das letzte Wort, den deutlichsten Gedanken aus der hellgrauen Luftverschwommenheit, über das Wasser hinausgeglitten. Diese ruhig gemächliche Stimmung schlug mit dem wachsenden Nachmittag in Bewegung um. Ich forderte auf, zu dem Landhaus, in dem ich wohne, hinauszufahren und dort vor allem ein Buch anzusehen, das zu unserm Gespräch Beziehung hat. Wir ruderten nicht selbst. Unsere vom Einsetzen des vollen Nachmittags wachgerufene Bewegung war im Gleiten der Gondel genugsam abgeleitet. Und unser Gespräch schwebte schon ungesprochen weiter. Wir fuhren nah am badischen Ufer hin. Immer wieder nahm der Geist, mit einem Blick auf die Villen und Sommerhäuser in den Seegärten eine Anregung an das Thema auf. Doch lag auch wieder jenes Stillstehen über unseren Gedanken, das jede innere Entwicklung annimmt, wenn ein neues äusseres Moment abgewartet werden muss.

Wir landeten an niedrigen, teilweis überspülten Steinstufen unter einer grossen geschützten Trauerweide, welche sich mächtig über die Mauer lehnt, und waren bald wieder bei unserem Thema. Auf dem Schreibtisch, an dem mein Gast der durch Bäume lugenden Seeweite gegenüber sass, lag ein Foliant, das Konstanzer Häuserbuch.* Während der Architekt blätterte und das Werk, um die Bilder ansehen zu können, bald gerade bald schräg schob, trug ich wie ein Fremdenführer die Geschichte des Buches und meine Meinung darüber vor: „1906 sind es hundert Jahre gewesen, dass Konstanz an Baden kam und also den für die Stadt und ihre Blüte höchst bedeutsamen Anschluss an die allgemeine deutsche Entwicklung erreichte. Dies Werk, das ich für eine vorbildliche Leistung städtischen Sinnes und treuen Fleisses halte, wurde zu dieser Jubelfeier herausgegeben. Sicher eine klügere Betätigung des städtischen Patriotismus, als wenn man einen schlechten allegorischen Denkstein errichtet hätte“.

Mein Gast, der interessiert immer weiter blätterte, sagte, ohne aufzusehen: „Ja, in Städten, zu denen ich Konstanz doch durchaus rechne, die landschaftliche und architektonische Physiognomie, die Geschichte haben, in denen das Leben bestimmte ausgeprägte Formen annimmt, Städten, die eigentümlich, charakteristisch sind, entwickelt sich mehr als in reizlosen gleichgültigen Orten, Heimatsinn, liebevolle Freude an der Vaterstadt. Das scheint mir auch aus diesem Buche zu sprechen“.

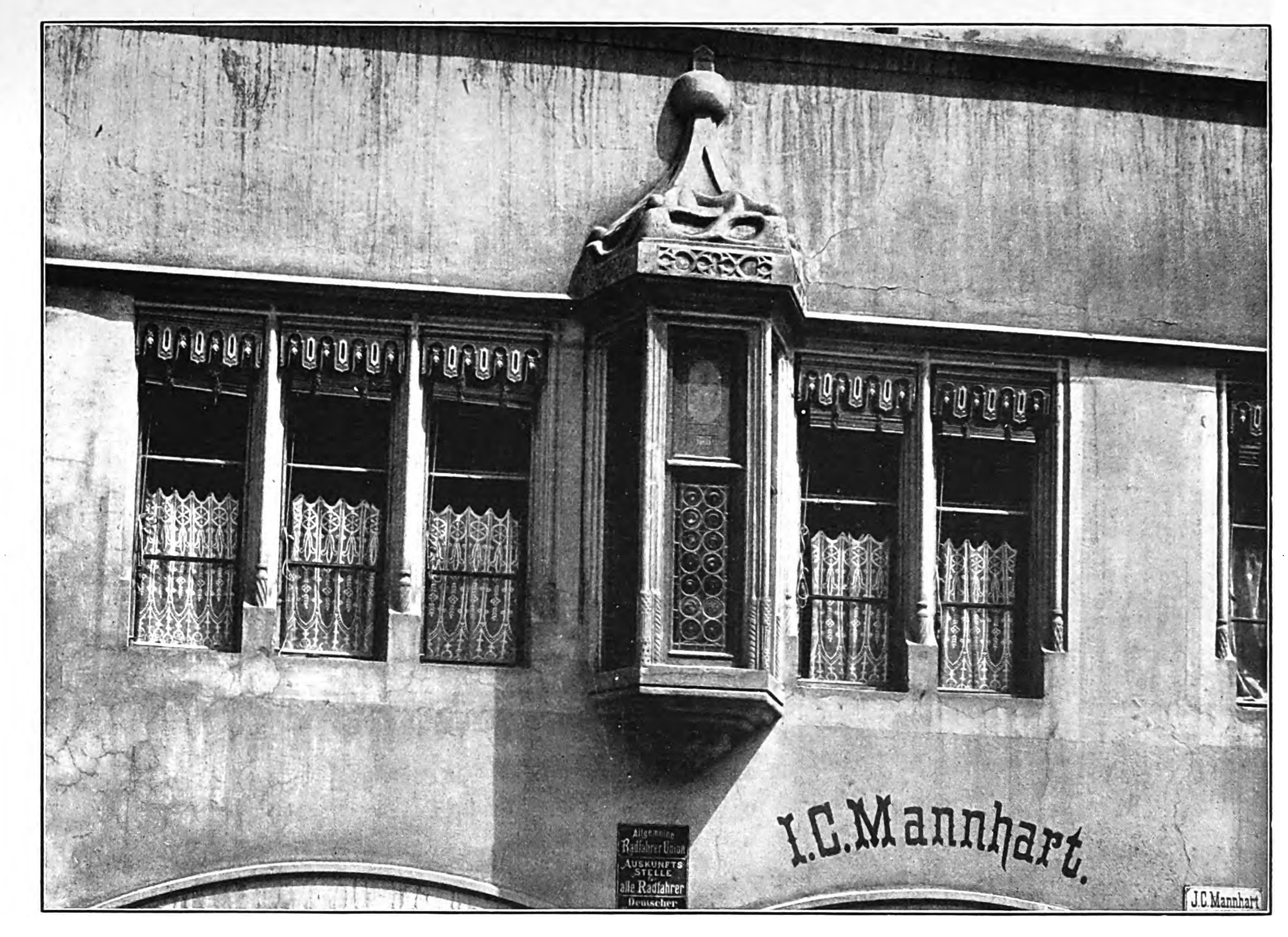
„Es hat Konstanz allerdings nie an Männern gefehlt, die ihre beste Arbeitskraft in den Dienst seiner Geschichte oder seiner Entwicklung stellten. Dies Häuserbuch geht im letzten Grunde auf die Anregung und Tätigkeit eines solchen uneigennützigen Bürgers, des Arztes und Archivars J. Marmor zurück, der vor etwa vierzig Jahren den Plan fasste, die rastlose Zerstörung des Stadtbildes wenigstens geistig aufzuhalten, indem er die Materialien zu einem solchen Häuserbuche sammelte. Die niedergerissenen Häuser, denen Abbruch oder Modernisierung drohte, sollten wenigstens in Bild und Wort der Nachwelt erhalten bleiben. Marmors Manuskript ist noch vorhanden. Was wertvoller ist: auch sein Wille, der sich in verdienten, klugen Männern der Gegenwart entzündete und nun dieses posthume Werk schuf!“

„Sehen Sie“ — er hatte ein paar Augenblicke gelesen und deutete auf einige kleinen in den Text verstreute Planskizzen — „ist es nicht genussreicher sich wieder und wieder das Einfachste klarzumachen? Was der Verfasser hier an manchem guten Beispiel ausführt, gilt natürlich überall für die Entwicklung der einfachsten deutschen Bürgerwohnung: wie den ursprünglich einen, quadratischen Herdraum, den Urraum, die wachsenden Bedürfnisse zerschnitten und nun jeder der Teile für sich wuchs. Gut! Der Verfasser weist durchgehende Decken nach, die deutlich älter sind als die eingezogenen Wände. Der Vorplatz wird abgeteilt, in den die Treppe mündet oder das Haustor. Dann schneidet man von dem Übrigen die Stube ab. Diese teilt man später in Wohnstube und Schlafkammer. Sehen Sie hier! Wie südlich der Alpen überall das Bedürfnis nach Kühle und Schatten der vornehmste Baumeister war, ist's hier die winterliche Kälte, die alles bestimmt. Wundervoll, wie die Entwicklung immer Wegmarken stellt und stehen lässt! Hier in diesem Hause hat man nachträglich, als der Vorraum abgetrennt war, in die noch ungeteilte grosse Herdstube eine niedrige Decke eingezogen, um die Wärme zusammenzuhalten. Die spätere Teilung des Raumes fand erst unter dieser Decke statt“.

Ich hielt diesen Nebenpunkt, der eingezogenen Decke, fest, blätterte um und wies dem Freunde schöne Abbildungen alter Holzbühnen, Verdielungen mit Fugenleisten, in deren abschliessenden Quer-

---

* „Konstanzer Häuserbuch“, herausgegeben von der Stadtgemeinde Konstanz. I. Band, bearbeitet von Dr. Fr. Hirsch, Heidelberg 1906. Carl Wintersche Universitätsbuchhandlung.



KONSTANZ, DETAIL VOM HAUS MARKTSTÄTTE 18.

brettern die Formen des Steinmaasswerks im Spitzbogen verwendet waren: ein Zusammenfliessen der spielenden Flächenteilung zur Ruhe des aufgelagerten Randes. „Sie haben hier schöne Belege für Ihren, mir früher ausgesprochenen Gedanken, dass in Zeiten starker Baukunst die Formen des Steins, entgegen dem Materialgesetz, die Formen aller architektonischen Gegenstände durchdringen".

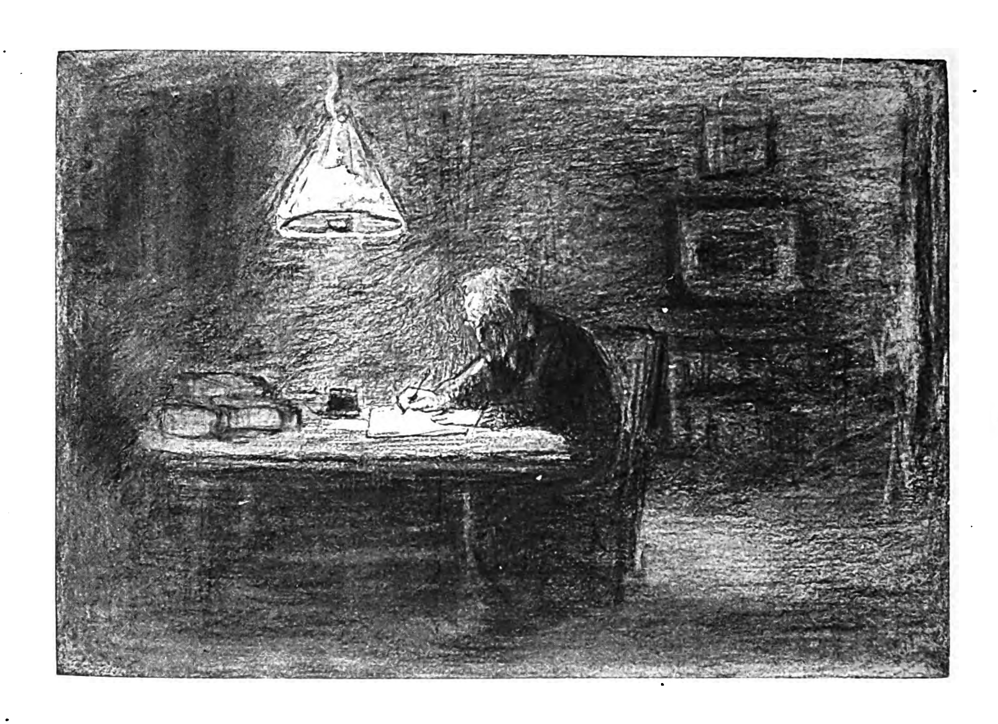
Er hörte nicht darauf, sondern blieb an Abbildungen schöner alter Innensäulen haften, die hinter einer grossen Fensterreihe als Stützen standen und die fehlende Wand ersetzen mussten. „Hier hat das Licht gebaut und hat die Fassade nach innen verdrängt. Diese Säulen und Pfeiler, die notwendig wurden, weil die breite Glaswand nicht trägt, haben völlig eine nach innen gewandte Fassade ergeben."

„Solcher Beziehungen hat der Verfasser manche angedeutet. Ich kenne das Buch genau, habe auch die Kapitel, die Organisation und Rechtssatzungen des Bauwesens in der Stadt betreffen, studiert, und gewann den Eindruck, dass hier nichts übersehen, über nichts flüchtig hinweggeglitten ist; dass der Verfasser überall den Sinn eines Momentes gefunden hat, den baulichen, wie bei diesen Decken, diesen Pfeilern, diesen Treppenanlagen, das Beruhen im Konstruktiven oder im Dekorativen wie bei diesen gemalten Fassaden, diesen gelagerten Gesimsen, und den des Lebens dahinter, das sein noch ungestaltetes Verlangen an die Baukunst stellte. Das wollte diese einspringenden Ecken, diese Erkerchen, um die Strasse zum Markt hin entlang zu sehen und am wichtigsten Geschehen teilzuhaben, brauchte diese Steinlauben als vor Sonne und Regen geschützte Verkaufsstände, diesen luftigen Dachbruch im alten Gerberhause, auf dessen Trockenboden die gegerbten Felle im Zugwind hingen. Und all die anderen wiederkehrenden Grundformen. Hier diese breiten Fenster des Erdgeschosses waren ehedem offene Läden. Das Wort Laden als der in horizontalen Zapfen sich drehende herabgelassene Fensterladen, auf dem tags ausgelegt wird; der nachts heraufgezogen das Warengewölbe schliesst. Hier wird eine sprachlich erhaltene Sachbezeichnung klar." —

Schweigendes Blättern. Dann schlug ich rasch zwei getrennte Bilder auf, dass sie in unserem Anschauen einander berührten: „Welche Entwickelung des kulturellen Lebens spricht aus dem Gegensatz des freundlich einladenden spielenden Türschmucks an diesem hellen Rokokohaus und der schweren rauhgearbeiteten, sandsteinernen Tür- und Fensterumrahmung, in deren Leibung unbeholfene Steinmetzhand strenge Cäsarenköpfe meisselte, hier an dem Renaissancehaus „zur Leiter", das alle Fenster mit starken Schmiedegittern sperrt. Heinrich Ehinger, der von Karl V. Venezuela als Lehen erhielt, baute seinen städtischen Palast mit diesem abweisenden Trotz gegen die damals protestantische Stadt".

Der Architekt schlug das Buch zu und sagte lächelnd: „Dieser geschichtlich dramatische Gedanke erfüllt Sie nun und lenkt Sie von unserem Gespräch über Baukunst ab". Er hielt das Buch, auf dessen Decke das wie ein grosses rundes Siegel, von Sattlers Hand streng stilisierte Bild des Kaufhauses mit anfahrenden Lastkähnen betrachtend, noch in der Hand, liess es auf den Tisch gleiten, schob es zurück und sagte: „Es ist schön, dass hier nichts von Kirchen steht, für uns, die wir wie Solness keine Kirchen mehr bauen können, sondern Heime für Menschen bauen, will sagen Mietshäuser oder Vorortvillen. Ein Kaufhaus, ein Kornspeicher, als Wappen — und Bürgerhäuser als Inhalt. Ich glaube fest, dass unsere moderne Bauweise, nicht so verelendet wäre, wenn die Architekten nur die alten Gebäude studiert hätten, die auch wir noch brauchen. Die Kirchen und grossen Paläste haben sie verdorben. Hätten Sie das Haus gekannt, es hätte so schlimm nicht kommen können. Ich freue mich über das Buch. Ich kannte vielleicht alles Einzelne darin, seiner Art nach, längst. Aber wie es hier zusammensteht, alle Baugedanken in örtlicher Verwandtschaft gebunden, ist es mir zu neuer Synthese geworden und zeigt mir ein Ziel: so schlicht, so echt, so dem Ganzen dienend zu werden, wie es diese alten Baumeister waren, unauffällig tüchtig zu sein und unauffällig Schönes zu schaffen, das sich nicht dem ersten Blick hingiebt aber dafür auch dem zehnten noch ruhig standhält. Mir ist unser Rundgang jetzt, nun ich dies Buch gesehen habe, reicher und eindrucksvoller geworden". —

Wind hatte eingesetzt und den sich kühlenden Abendhimmel klargefegt. Wir stiegen auf eine nahe Höhe, von der wir auf das unter dem Dämmer liegende Konstanz niedersahen, und seine Gestalt umfassten. Was wir an Gebäuden auf unserm Rundgang betrachtet, was wir im Häuserbuche blätternd gefunden hatten, Bilder und Gedanken, das lag nun wieder weit von uns, lag dort drüben, umschlossen von der dunklen ruhenden Stadt.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Albert von Hofmann. Die Grundlagen bewusster Stilempfindung. Band II. Der Begriff des Malerischen. Band III. Das Wesen des Künstlerischen. Berlin und Stuttgart. W. Spemann.

„Ein Bild soll etwas erzählen und ein Bild, welches nichts zu erzählen vermag, bleibt nur ein leerer hohler Dekorationsgegenstand.“ (II. 144.)

...... „Malerisch schlechtweg ist fast alles was Ruine ist; ferner fast alles, was unbenutzt und sich selbst überlassen geblieben ist. Wesentlich ist dabei, dass diese Eigenschaften augenfällig sind.“ (II. 15.)

...... „Das Hauptbeispiel künstlerischer Wirkung in der Natur selbst wird immer die Mondscheinnacht bleiben.“ (III. 36.)

...... „Bei einer anderen berühmten Antike, dem Dornauszieher, ist der künstlerische Gedanke die Darstellung der völligen Absorbiertheit, die ein Individuum zeigt, wenn es ein eignes krankes oder verletztes Glied zu pflegen im Begriffe ist. Hier wäre eine moderne Form und charakteristisch unserer Zeit die Darstellung eines Hundes, der eine verletzte Hinterpfote pflegt...... ein solches Bildwerk wäre auch charakteristisch für eine Zeit, die endlich begann, im Tiere nicht mehr die verachtete Kehrseite zum Menschen zu sehen, sondern in ihm die ewig jugendfrische Natur selbst zu verehren.“ (III. 107.)

Es verbietet sich meines Erachtens, ein Buch kritisch zu besprechen, mit dessen Verfasser man nicht die kleinste Voraussetzung gemein hat. Der Anstand erfordert nur, kurz auf die mir fernliegenden Voraussetzungen hinzuweisen, auf denen sich diese „Grundlagen bewusster Stilempfindung“ aufbauen. Das versuchte ich mit den Zitaten. Wem das Organ gegeben ist, mit dem A. v. Hofmann Kunst empfindet, der wird die geschwätzigen, mit einer gewissen Logik durchgeführten Bände vielleicht mit Befriedigung lesen. Der Rezensent kann nur gestehen, dass ihm jenes Organ vollständig abgeht.

W. Worringer.

✲

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 320 Fachgelehrten, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker. Zweiter Band. Leipzig, W. Engelmann 1908.

Das Erscheinen des zweiten Bandes des Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler, der die Namen von Antonio da Monza bis Bassan umfasst, giebt Gelegenheit, erneut auf das wichtige, umfassende Werk hinzuweisen. Die Artikel, deren Verfasser die umsichtigen Herausgeber zumeist mit Glück unter den Kunst-

forschern und Schriftstellern ausgewählt haben, bieten nicht nur in knapper Form alle in der weitschichtigen und vielgestaltigen Literatur niedergelegten Kenntnisse über die einzelnen Künstler, sondern auch eine Fülle neuer, aus selbständiger Forschung der Mitarbeiter gewonnener Nachrichten und historischer Anschauungen. Das Lexikon wird seine grosse Bedeutung als Hilfsmittel für kunstgeschichtliche Studien und für die schnelle und zuverlässige Orientierung im Laufe der Zeit und mit seinem hoffentlich recht schnellen Fortschreiten immer klarer erkennen lassen. Im allgemeinen scheint in diesem zweiten Bande im Vergleich zum ersten das Prinzip der Kürze mehr zur Geltung gebracht worden zu sein. Nur in einzelnen Fällen haben sich die Artikel zu kleinen — oft allerdings sehr gründlichen und inhaltsreichen — Abhandlungen ausgewachsen. Die verhältnismässige Ausdehnung zahlreicher Artikel über moderne Künstler braucht vor den Lesern dieser Zeitschrift nicht entschuldigt zu werden. Gerade hier sind die Schwierigkeiten der Auswahl und der Redaktion besonders gross. Dafür bietet das Werk für die Kenntniss moderner Kunst ein Material, das auf anderem Wege kaum gewonnen werden kann. Für die 320 mitwirkenden Fachgenossen dürfte die Thätigkeit an diesem Werke eine heilsame Schulung zu knapper und sachlicher Darstellung bilden. Vielleicht kommt Manchem, besonders den Jüngeren, wenn er für diese Arbeit aus der Flut der Worte die wenigen, sicher beglaubigten Nachrichten und klaren, scharfen Beobachtungen auszuscheiden sich bemühen muss, der Vorzug des Thatsächlichen und des Evidenten vor phantastischen Kombinationen und ästhetischen Klügeleien einmal recht klar zum Bewusstsein.

Paul Kristeller.

❁

Meisterwerke des Städtischen Museums der Bildenden Künste zu Leipzig von Theodor Schreiber, Verlagsanstalt F. Bruckmann, München.

Das Vorwort des stattlichen Foliobandes schliesst mit den Worten: „So möge das Werk in die Öffentlichkeit treten als Fürsprecher für das junge, aufstrebende Kunstinstitut, welches der Förderung noch so sehr bedarf. Möge es ihm neue Freunde gewinnen und das Beispiel der Vergangenheit vorbildlich für die Zukunft wirken.“ Demgegenüber muss der noch so gutwillige Beurteiler leider konstatieren, dass dieses Werk vor allem unnötig erscheint, weil es nichts sehr Wesentliches zu zeigen hat (denn Klingers Werke kennt man ja aus andern Publikationen zur Genüge), dass es ein Fürsprecher dem Leipziger Museum nicht sein kann, da es die Armut dieses Institutes gar zu indiskret den Blicken preisgiebt, und dass es wertvolle Freunde darum unmöglich werben kann. Das Missverhältnis von Aufwand und Leistung ist zu gross. Man würde verstehen, wenn das Hamburger Museum solch Werk herausgäbe, die Nationalgalerie, das Walrafmuseum oder die Schackgalerie. Beim Durchblättern dieses Buches aber erlebt man im Geiste nochmals die fatale Stimmung, die der Besuch des Leipziger Museums erweckt. Ein paar gute Einzelwerke aus allen Epochen; aber nichts von Dem, was Einem das Museum als notwendig und als Volkserziehungsanstalt wertvoll erscheinen liesse. Und die drei Mark Extraentrée für den Klingerschen Beethoven wirken auch nicht eben versöhnend. Wie undankbar dieses Unternehmen war, geht aus dem Ton der Gemäldebeschreibungen schon hervor. Entweder wird mit breiten Worten beschrieben, was man schon vor Augen hat, es versteigt sich der Autor zu poetischen Auslegungen, die dem Leser auch wenig Freude machen oder er giebt auch wissenschaftliche Daten. Eine Willenslinie spürt man in den Beschreibungen so wenig wie in der Sammlung selbst.

Die Ausstattung des Werkes ist technisch vortrefflich, Klingers Umschlagzeichnung schlimm, der Zweck des Ganzen unauffindbar.

Karl Scheffler.

❁

Statt detaillierter Besprechungen der ausgezeichneten, von der Graphischen Gesellschaft herausgegebenen Publikationen stehe hier vorläufig nur das Programm:

Es sind im Jahre 1906 erschienen:

1. Trionfo della Fede. Holzschnittfolge nach Tizians Zeichnung. Herausg.: Paul Kristeller.

2. Biblia Pauperum. Unicum der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Herausg.: Paul Kristeller.

3. Albrecht Altdorfers Landschaftsradierungen. Herausg.: Max J. Friedländler.

Im Jahre 1907 sind erschienen:

4. Decalogus. Septimania Poenalis. Symbolum Apostolicum. Drei Blockbücher der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Herausg.: Paul Kristeller.

5. Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen. Herausg.: Paul Kristeller.

Es folgten im Jahre 1908.

6. Exercitium super Pater Noster. Nach der ältesten Ausgabe der Bibliothèque Nationale zu Paris. Herausg.: Paul Kristeller.

7. Holzschnitte der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Herausg.: Max Lehrs.

8. Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung. Herausg.: Gustav Pauli.

Für 1909 sind in Aussicht genommen:

9. Florentinische Zierstücke im Kupferstich des XV. Jahrhunderts. (Die Stiche der Sammlung Otto.)

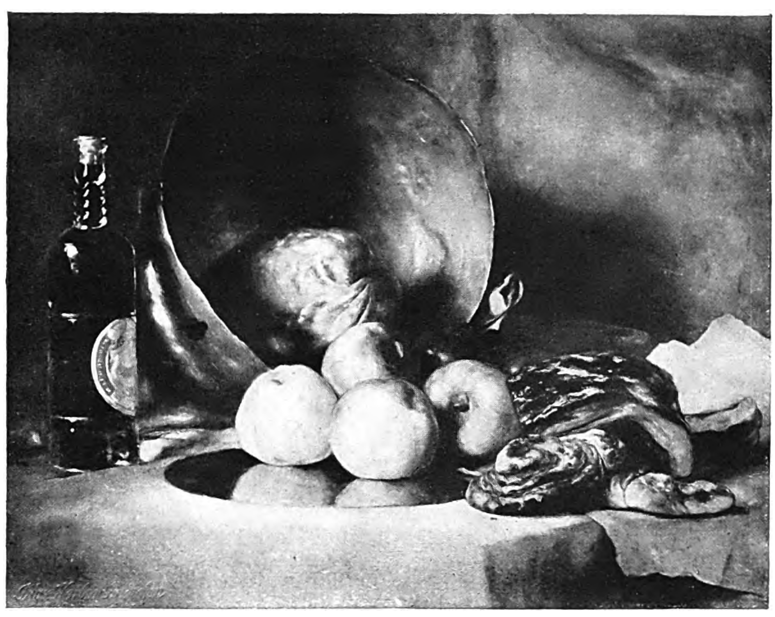
10. Gebetbuchholzschnitte im Stil Albrecht Dürers.

❁

W. Shaw Sparrow. Flate Urban Houses & Cottage Homes.

Ein gescheites, unterrichtendes Buch, das viel Material giebt und gerade jetzt bei uns eifrig gelesen werden sollte, da das Landhaus die einzig menschenwürdige Lösung der Wohnungsfrage scheint, da die Gartenstadtbewegung auch den Massen den Traum eines eigenen Hauses verführerisch nahe bringt. Leider wird durch solche nie erfüllbaren Utopien die Aufmerksamkeit von den Problemen des Mietshauses abgelenkt, werden notwendige, aber erreichbare Verbesserungen ins Ungewisse verschoben. Das Mietshaus lässt sich nicht abschaffen, die allgemeine Rückkehr zum Einzelhaus ist unmöglich und nicht zu wünschen. Die holländischen und englischen Zwerghäuser sind in keiner Weise vorbildlich. Auch in England macht sich das jetzt geltend. Die ungeheure Ausdehnung Londons bedeutet eine ungeheure Kraft- und Zeitverschwendung. Der Vorteil im Vorort zu wohnen, wird durch die Notwendigkeit täglich zwei bis vier Stunden auf Omnibus und Trambahn zuzubringen, vollkommen vernichtet. Die Zahl der Mietshäuser wächst in London, charakteristischer Weise zunächst für die reicheren Schichten. Die Fassaden sind nicht viel besser als die unsrigen, wenn auch kurfürstendammliche Ausschweifungen zu fehlen scheinen. Die Grundrisse lassen in der Beleuchtung und Belüftung der hinteren Räume recht viel zu wünschen übrig. Und der Verfasser, der von ausländischen Grundrissen nur einige Wiener und französische Beispiele bringt, thäte gut, eine Reihe Berliner Grundrisse als Vorbilder einzufügen. Unsere polizeilichen Anforderungen an Hofflächen und Hofgestalt sind trotz aller Verbesserungswürdigkeit den englischen gegenüber unerreicht verständig. An einem Hof von 24 qm in 5 Stockwerken je 2 Küchen, 2 Aufwaschküchen und 2 W. C. s. zu legen, ist ein ziemlich tolles Stück und nicht einmal das schlimmste Beispiel in diesem Buche. Natürlich fehlt es nicht an ausgezeichneten Lösungen, und vortrefflich durchgebildeten bis ins Kleinste durchdachten Zimmerfolgen, an glücklichen und überraschenden Ausnutzungen des verfügbaren Raumes, an sorgfältiger Ausbildung aller Nebenräume. Aber im Grossen und Ganzen bleibt doch der Eindruck, dass wir in der Mietshausfrage England Manches zu geben haben, und zwar erstaunlicher Weise gerade in hygienischer Beziehung.

August Endell.



NIC. GYSIS, STILLEBEN — SAMML. PROF. MEDER, MÜNCHEN
AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

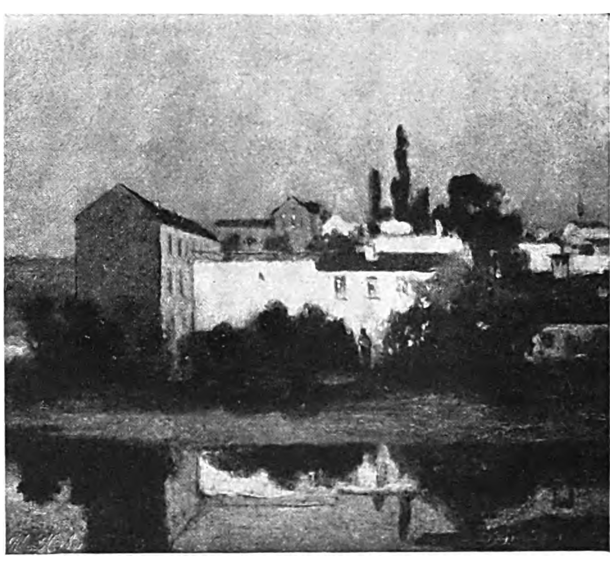
DIE PILOTY-SCHULE

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS



Die Kunstgeschichte erscheint häufig als die späte Bestätigerin gefällter, aber noch nicht verkündeter Urteile. Wenn wir glaubten, die Publikation sei längst erfolgt und erfahren plötzlich das Gegenteil, pflegen wir dem Augenblick, in dem wir die Stimme der Gerechtigkeit vernehmen, eine besondere Wichtigkeit zuzuweisen. Angeregt zu feierlicher Aufmerksamkeit widmen wir ihm die gebührende Beachtung. Eine der verehrungswürdigsten solcher Gelegenheiten war die berliner Jahrhundertausstellung. Mit dem Gefühl der Andacht weilten wir in den Räumen, wo so viele Unerkannte gerechtfertigt wurden. Aber in unserer dankbaren Begeisterung gingen wir zu weit, denn wir vergassen nun Die, die ein betrüblicher Zufall oder manchmal auch eine allezu kluge Absichtlichkeit der Auswahl in bestimmendem Sinne ferngehalten hatten. Die kleine retrospective Ausstellung im Münchner Glaspalast erwies mehr negativ, dass jeder Partikularismus auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ein Unding ist, dass diese ganze Darbietung nur im Zusammenhange mit den Berliner Resultaten zu würdigen war. Den ersten Stoß, die erste grosse Korrektur gab vor anderthalb Jahren die prächtige Ausstellung der Diez-Schüler, die neben ihrer Bedeutung für den entwickelungsgeschichtlichen Zusammenhang den fast in Vergessenheit geratenen Wert der alten Münchner Kunsttradition in ihrem Anschluß an die Malerei der alten Holländer bestätigte. Überall, wo nicht absichtliche Einseitigkeit die Qualität dieser



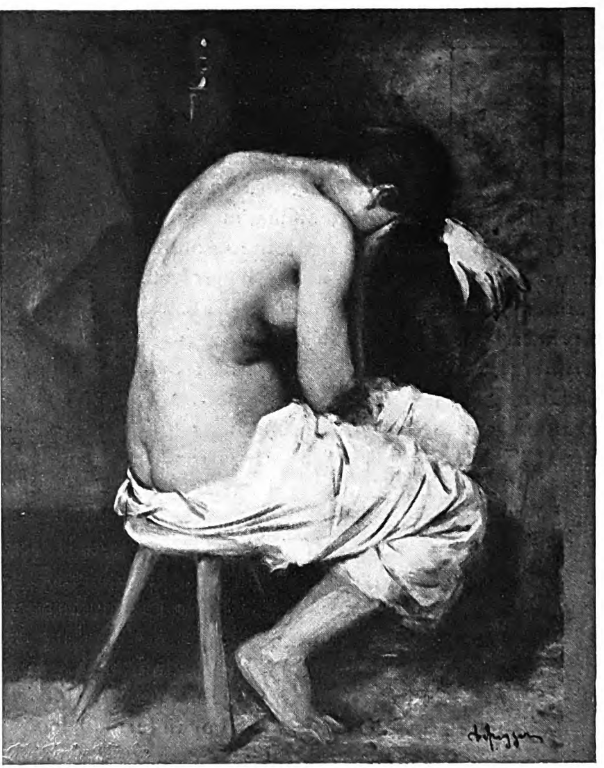
PAL. SZINYEI-MERSE, ABENDSTERNE
AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN



FRHR. VON HÄBERMANN, DAME MIT CAPOTHUT
AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

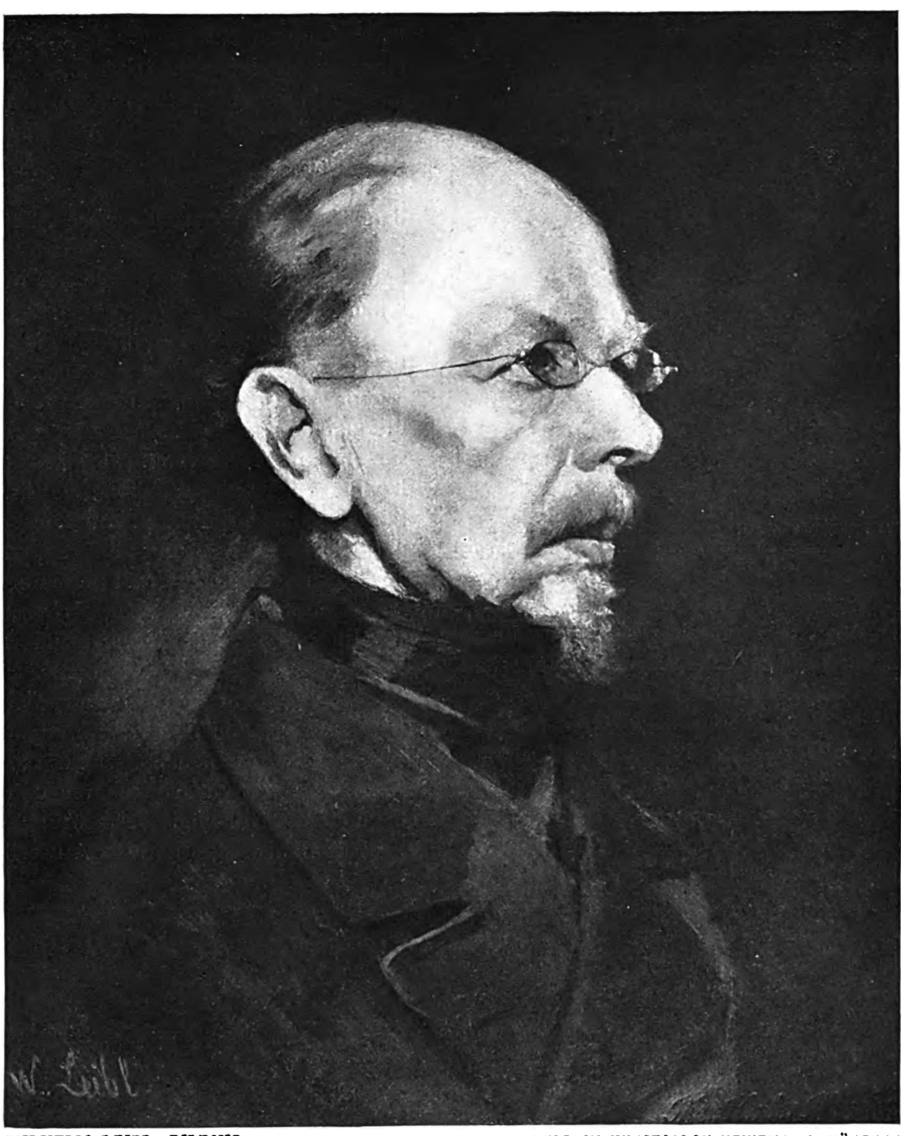
Arbeiten übersehen wollte, erfuhren sie die Anerkennung, die sie verdienen. Nun erfolgt eben ein zweiter Stoss, eine neuerliche zu Revision und Ergänzung der auf der Jahrhundertausstellung gemachten Erfahrungen auffordernde Mahnung durch die mit grosser Liebe, gutem Geschick und vorzüglicher Materialkenntnis zusammengebrachte Ausstellung der Piloty-Schule. Mit beiden Ausstellungen, Diez-Schule und Piloty-Schule, hat die Galerie Heinemann sich um die Wahrhaftigkeit einer Kunstgeschichtsschreibung des vergangenen Jahrhunderts aufs rühmlichste verdient gemacht.

Freilich, bei der Diez-Schule klang der Beifall lauter und freudiger. Damals ein froher Sieg, heute ein ehrenvoller Waffenstillstand. Was einmal künstlerisches Leben nicht in sich birgt, kann niemals dazu erweckt werden. Um so ruhiger, sachlicher schätzen wir die Distanz ab, die unsere Zeit und unsere Betrachtungsweise von der Höhe des Pilotyschen Ruhmes trennt. Wir bedauern, dass die Schar seiner Schüler nicht vor den Jüngern Wilhelm Diezens zu Worte kam, wir beklagen mehr noch, dass der Führer selbst, dessen Antlitz in den sorgsam von Lenbach zurechtgelegten Zornesfalten des abgelehnten Charakterspielers uns entgegendräut, noch nie mit einer Gesamtausstellung seiner wirkungsvollen Studien gezeigt wurde, die für die eigenartige und beträchtliche Höhe einer Kunst massgebend sind, die wir fälschlich nur nach dem Columbus, dem toten Wallenstein und der Thusnelda beurteilen. So gewiß als über Carl von Piloty die Akten noch nicht geschlossen sind, so sicher ist es allerdings, dass seine Kunst nur mehr kunsthistorisch gewürdigt werden kann. Wie die Erscheinung des Eugène Delacroix die gesamte flache französische Historienmalerei umwarf, so reichte die Schwungkraft seiner Flügel noch, um Delaroches deutschen Genossen zu vernichten. Wir haben uns nicht mit dem Gedanken zu beschäftigen ob nicht doch bei Piloty malerische Anlagen vorhanden waren, die bei einem intensiven Studium Delacroix' Erfreulicheres gezeigt hätten als grosse Dekorationsstücke. Thatsache bleibt, dass der Künstler sich in Paris befand, als längst an den Gebilden der historischen Schule gezweifelt wurde. Genau so blind wie Waldmüller, der Wiener, ging Piloty in Paris herum — vielleicht absichtlich und entsagend sich selbst blendend! Feuerbach nutzte klug und dankbar die in Coutures Atelier empfangenen Anregungen, die er selbständig umwertete, selbst Spitzweg holte sich von Diez die Farbigkeit und die Silhouettierung der Landschaft; scheint es nicht wie ein Verhängnis, dass Piloty völlig dem Zwange Delaroches unterlag? Scheint es nicht fast verhängnisvoller, dass eine grosse Zahl von Künstlern, die das entsprechende Publikum gefunden haben, sich unter seine Fahne scharten statt die Weisungen von Diez einzuholen? Und ist es nicht seltsam, den Zusammenbruch der Diez-Schule sehen zu müssen, der durch die Erhebung Stucks und der Secession verursacht wurde, während die Pilotyschüler sich



FR. VON DEFREGGER, SITZENDER AKT
AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

der unverminderten Publikumsgunst erfreuten und daher auch in ihrem gegenwärtigen Interesse nicht um den ewigen Ruhm zu sorgen brauchten. Bemerkenswert ist der Unterschied zwischen den Mitgliedern der beiden Schulen. Bei den Diezschülern trifft eine stärkere Geschlossenheit der malerischen Darstellung, die man einheitlichen malerischen Korpsgeist nennen könnte, zudes Figürlichen ausspricht, mit dem gemeinsamen Streben nach möglichster dekorativer Wirkung. Tritt dieses Streben diskret auf, um so bedeutender der Künstler — Gysis, der Anfänger Habermann, der frühe Lenbach, der frühe Defregger. Und umgekehrt. Äussert es sich aufdringlich und selbstbewusst, um so hohler und oberflächlicher das Werk — Makart! Seine einstmals viel-

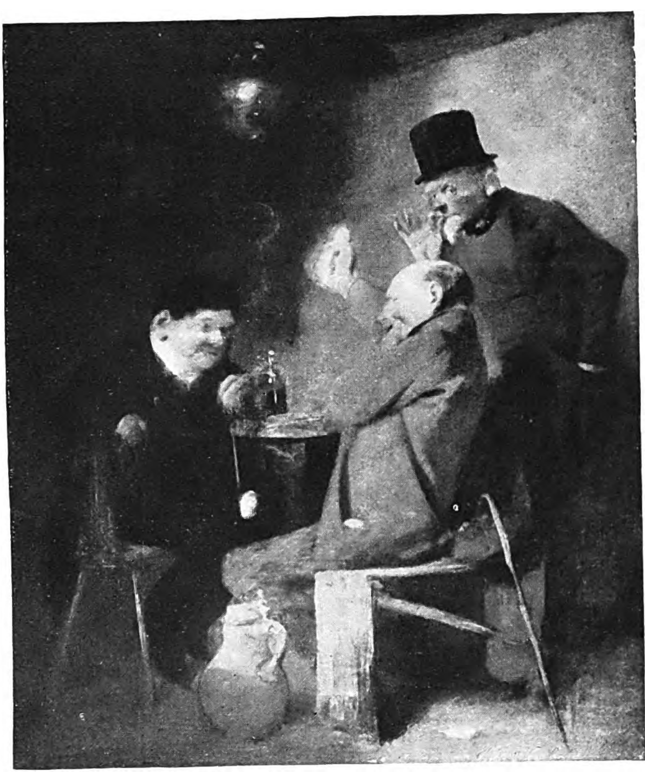


WILHELM LEIBL, BILDNIS AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

sammen mit einem dadurch bewirkten strengeren Festhalten an der Tradition, und diese Eigenschaften kommen entsprechend stärker zum Ausdruck, je geringer die Selbständigkeit der künstlerischen Persönlichkeit ist. Bei der Diez-Schule die Gesamtheit, bei der Piloty-Schule das einzelne Talent. Hier verbindet sich die gesonderte Auffassung der Atelierlehre, die sich namentlich in der Zeichnung und der schablonenhaften Zusammenordnung

gefeierter Manier hat am meisten dazu beigetragen, die Piloty-Schule zu kompromittieren.

Während der langen Zeit, da Piloty der Schule vorstand, als deren Höhepunkt wir das Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts anzunehmen haben, sind seine Lehren einer unglaublich großen Zahl von Schülern zu Teil geworden, und darum hat seine Wirksamkeit neben ihrer kunstgeschichtlichen auch ihre kulturhistorische



AD. OBERLÄNDER, WIRTHSHAUSSZENE
AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

Bedeutung. Der deutsche Geschmack, der sich am liebsten bei Scherr und Riehl geschichtlich bilden liess und für die Anekdote bedenkliche Schmökerwünsche hegte, fand an dem Gegenständlichen der Pilotyschen Bilder genüge. Ein flüchtiges Durchblättern alter Gartenlauben zeigt, wie populär Piloty war. Darum eben kam Defregger zu ihm, darum huldigten ihm Lenbach und Grützner, und diesen Fesseln entwand sich glücklich Habermann. Wer nicht Diezschüler wurde, ging zu Piloty. Der Grieche Gysis und der Amerikaner Chase und der unglaubliche Magyare Szinyei, der 1869 Bilder malte, die er heute unbesorgt auf die nächste Sezession schicken könnte. Gabriel Max und Hermann Kaulbach, Knüpfer und Liezen-Mayer, Adamo, Oberländer und Toby Rosenthal, Raupp und Mathias Schmid folgten Piloty und selbst Wilhelm Leibl hat kurze Zeit der Schule angehört.

Leibl dürfen wir hier nicht nennen. Aber wir danken dem Zufall, der ausser einigen Studien aus verborgenem Privatbesitz ein prachtvoll gezeichnetes Bildnis brachte und der aus der Budapester Sammlung Szinyeis Porträtstudie nach München sandte. Lassen wir die geringen Bruchteile der Leiblschen und Habermannschen Kunst (die an sich zu viel malerische Kultur besitzt, um anders als nur ganz äusserlich mit der Schule zusammenzuhängen), soweit sie mit Piloty zeitlich in Beziehung zubringen sind, ausser acht, und nehmen auch Nikolaus Gysis noch aus — von ihm soll später die Rede sein —; dürfen wir bei den Andern allen das jäh aufquellende Gefühl des Schmerzes nicht meistern, der die Klage laut werden lässt: welch grosses Können ward da zerstört! Da hängen neben den bekannten Interieurs von Defregger Akte von einer Exaktheit der Modellierung, die an Habermanns „Sorgenkind" erinnern, und Studien voll von dramatisch bewegter Kraft, die der liebenswürdige Meister bald verloren hat; da finden sich Interieurs in altholländischer Lichtbehandlung von Grützner und dann sehen wir staunend, wie die Fäden der künstlerischen Entwickelung zeitweilig über die gleiche Spule laufen, indem wir hier das Modell der Leiblschen Cocotte auf einem der drei guten Bilder von Schachinger wiederfinden, dort die täuschende Ähnlichkeit zwischen Gabriel Maxens Liebesschaukel und Victor Müllers Schneewittchen feststellen. Begriffe die klar und solide rubriziert waren, hier empfangen sie eine neue Wertung. Ein besonders vielseitiges Können zeigt sich bei Nikolaus Gysis. Er hat auf der Jahrhundertausstellung gefehlt. Dieser dunkle Grieche, den ein schönes Bildnis Defreggers zeigt, konnte sich doch mit dem Ernst der nordischen Malerei nur mühsam abfinden. Neben Fischen, die er minutiös nachmalte und ausdrucksvollen Bildern seiner Eltern, wo die Liebe zur Genauigkeit der Zeichnung das malerische Temperament zurückdrängt, hat er ein Bauernstubeninterieur geschaffen von vorzüglicher Leuchtkraft der Farben und in seinen Skizzen das schönste malerische Talent ausschlagen lassen. Unter den Gedanken, die bei einer beschaulichen Betrachtung der in ruhigen Farben harmonisch gestimmten Ausstellung sich folgen,



ED. GRÜTZNER, KELTERHALLE AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

haftet die Frage am längsten: wie war es möglich, dass gerade dieser Südländer in einer auf dekorative Wirkung gerichteten Schulausbildung das Dekorative nicht im äusserlichen Kontrast empfand und zur Darstellung brachte, sondern in einer bescheidenen zielbewussten Koordinierung malerischer Einheiten! Bei Gysis ist die wichtigste Korrektur anzubringen, die wir von der Ausstellung der Piloty-Schule erhalten. Aus dem engeren Schülerkreise Pilotys hebt er sich allein heraus. Spät kommt er zu seinem Recht. Vielleicht wird wie für ihn auch für seinen Lehrer einmal der helle Tag anbrechen, an dem Piloty gerade von Menschen mit künstlerisch geläuterten Sinnen ohne Bedenken eingeschätzt werden mag.

✲

Berlin. — Ueber die Ausstellung der Berliner Möbelindustriellen in den *Ausstellungshallen am Zoologischen Garten* schreibt uns einer der bedeutendsten Fachleute Deutschlands: „Die Ausstellung ist die beste, die die Berliner Möbelindustrie bisher veranstaltet hat. Das Niveau ist wesentlich gestiegen. Das Hauptverdienst daran hat aber die moderne Bewegung; denn Alles, was in der Ausstellung Wert hat, ist den Modernen abgesehen. Was man aber nicht absehen kann, wozu es eigenen Verständnisses bedarf, das ist minderwertig. Schlecht ist das Plakat der Ausstellung und sind alle Bilder in den einzelnen Räumen. Der Katalog ist etwas besser als sonst; an die Kataloge der modernen Ausstellungen reicht er aber längst nicht heran. Die Ausstellung ist in fast allen Teilen organisiert und im Grundriss disponiert, wie die Modernen es vorgemacht haben; nach den von Diesen gegebenen Beispielen sind alle Räume architektonisch, interieurartig als geschlossene Einheiten behandelt, sind die Decken heruntergezogen, ist kein Stück gepressten Stucks angewandt, sind die Türverkleidungen angebracht, die Fenster von erstickendem Stoffreichtum befreit und die Beleuchtungsverhältnisse geordnet. Wo die Berliner früher fast nur Nussbaum und Eiche verarbeiteten, kommen jetzt die einheimischen Hölzer, Rüster, Kirschbaum, Birke usw., zu ihrem Recht. Dagegen können es die Berliner immer noch nicht lassen, wo die Modernen grundsätzlich nur einfarbige Zeichnungen herstellen, dem Publikum mit schwindelhaft bunten Entwürfen etwas vorzumachen. Die weissen Gartenmöbel der Modernen werden bereits von sechs Firmen nachgeahmt. Töricht ist es, dass die Stoffaussteller noch immer „französische Gobelins", „englische Cretonnes" usw. schreiben; die Modernen verwenden längst keine englischen und französischen Stoffe mehr, da es ebenso gute und zum Teil sogar bessere Stoffe schon in Deutschland giebt. Interessant sind diese Anstrengungen der Berliner Möbelindustrie, sich zu modernisieren, wenn man sie mit den Berichten der Berliner Handelskammer zusammenhält. Es ist eine Thatsache, dass die Leute vom Fachverband usw. es verschuldet haben, wenn die Berliner Möbelindustrie schlecht beschäftigt wird, zweiten Ranges geworden ist und nun mit grossen Aufwendungen versuchen muss, ihre Position zu erhalten und wieder zu erringen. München und Dresden sind in Fragen der Inneneinrichtung heute massgebend. In einer im „Tag" erschienenen Kritik dieser Ausstellung schrieb Rosenhagen, es sei eine Wohlthat, dass die Künstler nicht mehr die Entwürfe machten. Das ist verkehrt. Auf sehr vielen Schildern der Ausstellung ist zu lesen: „Entwurf und künstlerische Leitung . . . ." Der Unterschied ist nur, dass die modernen Firmen sich an die fähigen, schöpferischen Künstler wenden, während die Berliner sich mit mittelmässigen Talenten begnügt haben. Die besten Räume sind von Schülern Bruno Pauls, Grenanders und Kreis' entworfen worden. Wenn die Berliner ehrlich sind, müssen sie zugeben, wieviel sie der von ihnen befehdeten modernen Bewegung verdanken." —

Diese Meinungen entsprechen ganz den Eindrücken, die diese Ausstellung auf uns gemacht hat. Ein bedeutender und sehr erfreulicher Fortschritt ist zu konsta-



WILLIAM CHASE, BILDNIS ERNSTS VON PILOTY ALS KNABE AUSG. IM KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

tieren, wenn man, zum Beispiel, an die unselige Möbelausstellung im Anfang der neunziger Jahre am Lehrter Bahnhof zurückdenkt; aber er ist letzten Endes ein Resultat der von modernen Gewerbekünstlern seit zwölf Jahren geleisteten schöpferischen Arbeit. Ungefähr so, wie die Niveauverbesserung und Reorganisation der grossen Berliner Kunstausstellungen durchaus das Resultat der immer noch verhöhnten Sezessionsbestrebungen sind. K. S.

Belgien. — Aus Anlass des fünfundsiebenzigjährigen Jubiläums der Universität ist in *Löwen*, im *Institut Arenberg*, eine Ausstellung von Werken Constantin Meuniers veranstaltet worden. Sie enthält etwa fünfzig Arbeiten in Stein und Bronze und 360 Bilder, Zeichnungen usw. Im Garten ist das Mnnument der Arbeit mit vollständigem Unterbau, so wie es gedacht ist, und hier aufgestellt werden wird, aufgebaut worden. Der Eindruck ist sehr stark.

Im Brüsseler Salon der „*Société royale des beaux arts*“ waren weitere Skulpturen zu sehen, die über die Grenzen des Landes hinaus interessieren: meisterliche Arbeiten von Victor Rousseau und eine retrospektive Ausstellung (etwa 50 Werke) des Franzosen Carpeaux. M.

Düsseldorf. – In der *Kunsthalle* ist eine Ausstellung des „Sonderbunds“ eröffnet worden, dem alle die strebsamen und hoffnungsvollen jungen Düsseldorfer angehören. Es sind vertreten von Einheimischen: Bretz, Clarenbach, Deusser, Bosselt, Ophey, Schmurr, die beiden Sohn-Rethel usw.; von Fremden: Liebermann, Rohlfs, Cézanne, van Gogh, Monet, Renoir, Rodin, Seurat, Sisley, Signac, Vuillard usw. Mit diesen Namen ist das gesunde Programm des Sonderbundes anschaulich schon umschrieben.

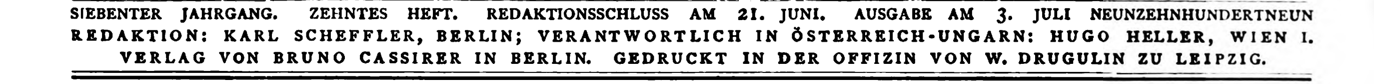
Paris. – Zu einer Wohlthätigkeitsausstellung sind in den *Tuilerien* fünfzig englische und fünfzig französische Bildnisse vereinigt worden, Meisterwerke und Bilder zweiten Ranges. Bei den Engländern: Lawrence, Reaburn, Reynolds, Romney, Gainsborough und Hogarth. Dieser Letzte schlägt alle seine berühmteren Genossen durch Kraft, Reinheit und Echtheit. Bei den Franzosen Drouais, Greuze, Largillière, Nattier, Van-Loo, Boucher, David und Fragonard. Von diesem Letzten sind Meisterwerke ausgestellt. Lépicié und Prud'hon sind mit je einem Bild gut vertreten. Starken Eindruck macht eine Arbeit von Louis Tocqué und eine Ueberraschung sind zwei herrliche Bilder von dem bisher nur als Pastellisten geschätzten Perronneau.

In der *Galerie Duret* fand eine schöne Ausstellung von frühen Arbeiten Gaugins statt.

Die *Galerie Bernheim* widmete Luce eine Sonderausstellung und reiht ihr eine Auswahl schöner Aquarellen an von Cézanne, Jongkind, Degas, Signac, Cross, Vuillard und Roussel.

Die *Galerie Blot* hatte den in Paris lebenden Deutschen Hans Lissmann zu einer Ausstellung eingeladen. Louis Vauxelles widmete dem Katalog ein liebenswürdiges Vorwort. O. Gr.

Schweiz. – Es war ein wahrer Kunstfrühling, von der Rhone bis zum Rhein. In Genf Perrier, in Bern Ernst Geiger, in Zürich Felix Valloton. Der Erste steht selbständig zwischen Segantinis freier, weiter und Trachsels traumhaft innerlicher Art. Geiger strebt vom Impressionismus der Farbe mehr und mehr zu einer gewählten Raumverteilung. In Valloton entwickelt sich aus dem an Beardsley und Anderen erinnernden glänzenden Zeichner ein merkwürdiger Maler. Von der Holzschnittwirkung kommt dieser Maler her. Dann aber hat er sich, wie der frühe Hodler, an die Landschaft gegeben. Er sucht die Gegenstände in die Fläche zu zwingen, mittels eines silbrigen Grau, das nur wenige Nachbartöne duldet. Im Studium des weiblichen Aktes treffen jene erste und diese zweite Art zusammen. Man denkt zugleich an Manets und Hodlers Auffassung des Nackten. Dies Letzte um so mehr, als auch Valloton die Gestalten in einen weiten, stillen Weltenraum stellt. Da dieser Künstler aber vom seherischen Drang nicht angehaucht ist, nimmt er, im Gegensatz zu Hodler, den Akt wie er ist. Eine Mulattin, ins wellige Sandufer wie hinein gegossen, ist so schön wie die Frauen in Hodlers „Nacht“. J. W.


SIEBENTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JUNI. AUSGABE AM 3. JULI NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6,90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN, HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XI

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN





John Constable,

Kunst und Künstler, August 1909.

FRECTON TOWER-IPSWICH



ERNST JOSEPHSON

VON

KARL WOHLIN



Die Sturzwelle neuer Ideen, die sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts über die europäischen Kulturländer ergoss und innerhalb der Literatur und Kunst ganz neue Anschauungen hinterliess, kam etwa um die achtziger Jahre nach Schweden. Wie in Dänemark, so ging auch dort die literarische Bewegung der künstlerischen voraus. Jene fand ihren vorzüglichsten Vertreter in August Strindberg, diese in Ernst Josephson.

Von Allen, die diesen Jahren ihr Gepräge gaben, sind diese Beiden die einzigen monumentalen Persönlichkeiten gewesen. In einer analysierenden und reflektierenden Zeit waren sie die einzigen spontanen nnd passionierten Naturen, beide von titanisch-kraftvollem Aufbau, der eine dämonisch gehässig und giftig, der andere dionysisch lebenstrunken, mit einem Klang starker und stolzer Musik, der durch sein ganzes Wirken geht. Das Zentrale in Josephsons Streben war die Ausbildung und Verfolgung der künstlerischen Idee, während Strindberg Künstler wurde fast gegen seinen Willen, gezwungen durch seine wunderbare Begabung, die stärker ist als alle seine Grillen und Vorsätze und die immer wieder, im grellen Kontrast zu all seinen Grobheiten, durchleuchtet. Gegen den Hintergrund der desperaten Sonderlingslaune Strindbergs, für die alle Verhältnisse im Leben überwiegend peinvoll werden, hebt sich deutlich der soziale und familiäre Zug in Josephsons Natur ab, die an einem nie gestillten Durst nach Verständniss und Zusammengehörigkeit, nach Vertiefung aller menschlichen Verhältnisse leidet und bereit ist, für Die, die sie liebt, durch Wasser und Feuer zu gehen. Während Strindberg schon nach wenigen Jahren an der Spitze einer Herde von feurigen Bewunderern stand, die sich gar nichts Besseres wünschten, als ihn zu ihrem Häuptling auszurufen, an denen er jedoch gleich-

gültig vorüberging, vereinsamte Josephson mehr und mehr, stand er da ohne einen Kreis von Lauschern, in deren Augen er ein Abbild seiner Visionen hätte erblicken können.

Es war eine kraftvolle, tatenlustige Generation, die sich nach ihren Stockholmer Lehrjahren um das Jahr 1880 in Paris versammelte. Carl Larsson, Per Ekström, Richard Bergh, Georg Pauli, Nils Kreuger, Karl Nordström, Hugo Birger, Robert Thegerström, Allan Österlind fanden sich dort zusammen. Hasselberg lebte da und verdiente sich seinen Unterhalt als Modelltischler, um sich in seinen Freistunden zum Bildhauer auszubilden, bis er entdeckt und in den Kameradenkreis in der „Ecke" eingeführt ward — wie die Schweden das kleine Cafe im Quartier Latin nannten, wo sich die Künstler manchmal des Abends versammelten. Hier fand sich 1879 auch Ernst Josephson ein, und seine geniale und herzenswarme Persönlichkeit wurde die zusammenhaltende Kraft in dieser freien Brüderschaft. Hier diskutierte und kritisierte man die kläglichen Kunstverhältnisse der Heimat im Vergleich zu dem brausenden Leben, das dort, in der Weltstadt, all diese jungen Anhänger der Gesichtspunkte moderner Kunst umgab und ihren Arbeiten Lust und Schwung verlieh. Es war — im grossen und ganzen — Schwedens Zukunft in der Kunst, die hier empordämmerte, und so empfand man es auch und handelte darnach.

Man entwarf Feldzugspläne und kam überein, das alte Schweden durch Überrumpelung zu nehmen.

Eines der schwerwiegendsten Argumente, die gegen die Leitung der Kunstakademie sprachen, war, dass die Statuten, die darauf ausgingen, möglichst oft, am liebsten alljährlich Ausstellungen zu veranstalten, seit vielen Jahren in Vergessenheit geraten waren. Ausser den permanenten Ausstellungen in den beiden Kunstvereinen fanden überhaupt keine statt, und diese standen auf einem viel zu tiefen Niveau, als dass sie den besten Künstlern als Lockung hätten dienen können. Sie hatten ihre gegebene Klientel von in Stockholm lebenden Künstlern, deren Lebensunterhalt auf den Verkäufen in den Vereinen fusste und deren Interessen da auch wohl gefördert wurden. Ausserdem wusste man wohl, wie gering die Sympathie war, auf die die Pariser Künstler bei einer akademischen Ausstellung rechnen durften. Ein Hauptpunkt des Programms war darum: eigene und selbständige Ausstellungen der jungen Künstler.

Die erste dieser Ausstellungen trug die Devise: „Vom Seine-Strand", und kam im Mai 1885 zustande. Sie trat unter den Zeichen des Kampfes auf.

Dank Josephsons unermüdlicher, energischer und ziemlich diktatorischer Agitation war ein von 86 schwedischen Künstlern unterzeichnetes Manifest zustande gekommen, das ausserordentlich durchgreifende Reformen innerhalb der Akademie forderte. Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung wurde es veröffentlicht, weckte ein unerhörtes Aufsehen und gab Anlass zu langwierigen Kämpfen, die jedoch aus dem Rahmen dieses Berichts fallen.

Die Unterzeichner sammelten sich im Herbst jenes Jahres — unter dem Namen der „Opponenten" — zu einer neuen Ausstellung. Aber da man fand, dass der Kampf sich nicht so rasch entscheiden würde, als man gedacht hatte, machte das Bedürfnis einer festeren Organisation sich bemerkbar, und es ward im August 1886 in Göteborg der noch heute bestehende „Künstlerbund" gegründet. Man nahm als selbstverständlich an, dass Josephson der Leiter werden würde; aber daraus wurde nichts. Er weilte damals in Frankreich, und die Beschlüsse des Verbands fielen nicht nach seinem Wunsch aus. Im Jahr darauf liess er folgende lakonische Mitteilung in die Zeitungen einrücken: „Hiermit trete ich aus dem Künstlerbund aus, wohingegen ich für immer Opponent bleibe". Seine Bahn als Agitator war zu Ende. Der kühne, fröhliche „Josef", die belebende Seele des Kameradenkreises, war in Wahrheit schon längst ein einsamer Mann — einsam mit seiner Kunst. Die Geschichte seiner Künstlerschaft ist ein Martyrium der Vereinsamung.

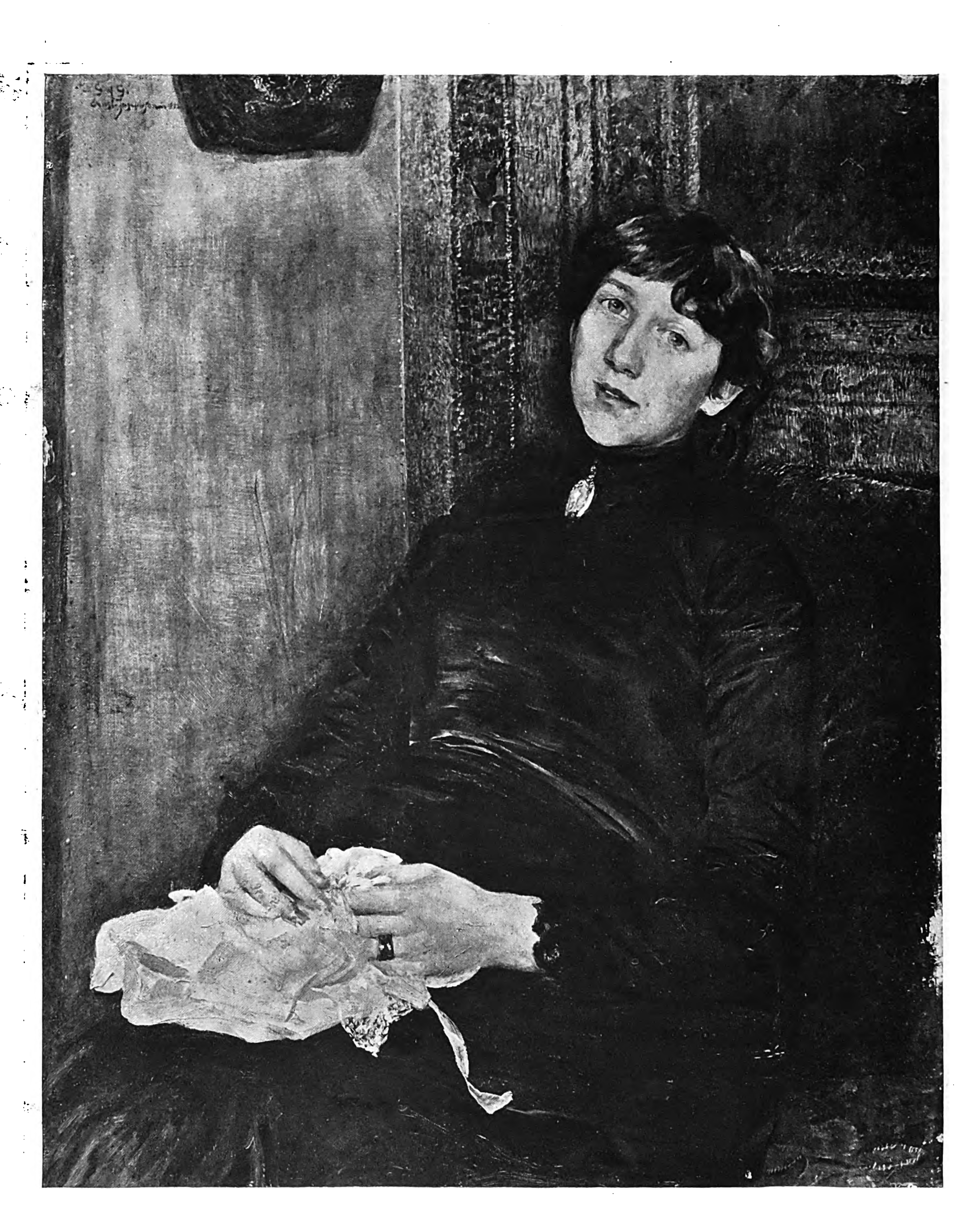
Man sagt, dass Sache und Persönlichkeit zu trennen seien; aber wo es sich um einen Künstler und sein Wirken handelt, gilt das nicht. Am wenigsten, wenn der Künstler Ernst Josephson ist.

Richard Bergh hat sein Porträt in folgenden Worten gegeben: Er war gewaltsam in seinen Gefühlen und Gefühlsäusserungen. Den einen Augenblick voll rauschender Lebenslust, überschäumend vor Enthusiasmus, voll flammenden Glaubens an sich selbst, an seine Sache, an seine Freunde, an die ganze Welt; im nächsten Augenblick masslos düster oder voll wilden Harms, verletzt von all den kleinen giftigen Nadelstichen, die Alltagsmenschen immer bei der Hand haben gegenüber dem Stimmungsmenschen — dieser Oppositionsnatur, die sich nicht innerhalb der Schranken der alleinseligmachenden Korrektheit halten kann. Aber unter dem gewaltsamen Äussern, tief in seinem Innern, lebte eine weiche, seelenvolle, feine Natur.

4181



ERNST JOSEPHSON, BILDNIS: FRAU BAGGE



ERNST JOSEPHSON, BILDNIS: FRAU GUSTAF AF GEIJERSTAM

Und so angstvoll hütete er sie, so zart, so voller Unruhe sie könnte profaniert werden, dass er sie oft absichtlich unter einem Deckmantel von Rauhheit verbarg, der bei Vielen ein völlig einseitiges Urteil herausforderte.

Misszuverstehen und missverstanden zu werden: das war oft sein Schicksal.

Meine lebendigste Erinnerung an ihn datiert vom Künstlerkongress in Kopenhagen, im Jahre 1883. Der begann mit einem grossen, luxuriösen Diner im Hotel Angleterre. Viele Reden wurden gehalten, und alles nahm seinen programmmässigen Verlauf, bis Josephson das Glas erhob und das Wort ergriff. Er brauchte für seine Worte und Gesten eine Tribüne, und er sprang auf den Tisch und sprach von da herab. Von Dem, was er sagte, weiss ich kein Wort mehr, ich erinnere mich nur noch der Jugend, der Glut, des Fiebers, des lichten Optimismus' und der rhetorischen Pracht seiner Worte, die den ganzen Saal mit Staunen und Stimmung füllten und eine Sturzwelle von Wärme über die Herzen der Zuhörer jagten. Am dritten Tag des Kongresses fand wieder ein Diner statt — diesmal im Freien — in Marienlyst. Und wieder erhob sich Josephson, um zu sprechen, als ein Diener ihn darauf aufmerksam machte, dass die Reihe zu sprechen an einem Andern war. Josephson war nicht der Mann, der es verstand, ein derartiges Missgeschick auf seine richtigen Proportionen zurückzuführen. Er verliess ostentativ seinen Platz am Tisch — ein Bild der Verzweiflung und des Grimms. Vergebens, dass der Wortführende zu ihm hinging und angesichts der ganzen Versammlung die liebenswürdigsten Entschuldigungen vorbrachte. Für Josephson war der Konflikt unheilbar und das Fest zu Ende: er hatte das Recht, die Anderen hatten die Macht. — Et voilà!

Er hatte sich, als er die Akademie verliess, nachdem er die Königliche Medaille für sein Wettbewerbbild: „Sten Sture d. Ä. befreit die Dänenkönigin Kristina aus dem Kloster Vadstena“, erhalten, erst nach Holland begeben, und in Amsterdam „Die Vorsteher der Tuchmacherzunft“ von Rembrandt auf eine Weise kopiert, die ein tiefes Verständnis für Rembrandts Kunst und eine keimende koloristische Begabung von ungewöhnlicher Stärke verriet, die auch von der Akademie anerkannt ward. — Darauf hatte er sich nach Italien gewandt und u. a. Tizians Venus in den Uffizien und Raffaels Porträt des Inghirami im Palazzo Pitti kopiert, nicht ohne einen gewissenhaften und sehr durchdachten Studienplan. Er wollte bei den alten Meistern in die Schule gehen und versuchen, unter ihrer Führung den Geheimnissen der Farbkunst auf die Spur zu kommen.

Das Studium der Klassiker in Holland und Italien hatte seine Frucht getragen. Josephson hatte es zu einer koloristischen Höhe gebracht, die in ihrer Vereinigung von Pracht und Feinheit seine Persönlichkeit vor Allen hervorhob und worauf er eine erfolgreiche Künstlerlaufbahn hätte aufbauen können. Aber er gehörte nicht zu Denen, die bei einem gewonnenen Ziel stehen zu bleiben vermögen, immer blieb er ein Sucher, und nachdem er sich in gewissem Sinn die Kunst der Alten zu eigen gemacht hatte, wollte er auch in nähere Berührung mit seiner eigenen Zeit treten. Paris lockte und zog ihn an als die Wahlstatt, wo der Kampf gekämpft werden musste. Dort weilten schon vor ihm die Genossen — keiner von ihnen hatte den Umweg über Italien gemacht —, und wenn sie auch manchmal in den Louvre gingen, um sich die Mona Lisa oder die Hochzeit von Kana anzusehen: niemals geschah es doch, dass sie sich dort einnisteten, um die alten Bilder zu kopieren, die sie ja doch nichts lehren konnten von den Werten der Freiluft — damals das Kunstproblem, das vor allem die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Vor allem war es die Richtung Bastien-Lepages, die die jungen Schweden beeinflusste; der verschleierte Silberton ihrer Leinwanden stammte von ihm.

Josephson dagegen wandte sogleich seine Aufmerksamkeit dem Hauptmeister Manet, zu, der, wie er selber, von den Alten, von Velasquez und Frans Hals, gelernt hatte, ehe er seinen eigenen Stil schuf und sein eigenes Werk that. Schritt vor Schritt kann man in Josephsons Porträts aus jener Zeit beobachten, wie die unmittelbare Einwirkung der älteren Meister mehr und mehr in ein modernes Sehen der Dinge übergeht, ohne dass doch je Form und Formel mehr für ihn bedeuten als der Inhalt. Immer, in allen, geht er von innen nach aussen und erreicht eine bewundernswerte Geschlossenheit.

Zu den Meistern, die Josephson studierte, gehörte auch Velasquez. Dessen Geist schwebt über den Porträts des Malers Carl Skonberg und der Mutter, die während eines Besuches in Schweden ausgeführt worden sind. Josephson hatte sich lang dagegen gesträubt, die moderne Herrentracht wiederzugeben. Als er sich endlich doch entschloss, sie aufzunehmen, geschah es nicht ohne einen gewissen Sarkasmus, der auch über dem siegesgewissen und

selbstzufriedenen kleinen Herrn liegt, der da eben fix und fertig aus der Schneiderwerkstatt hervorgegangen ist. Wenn sich in dem kurz vorher gemalten Porträt von Österlind mit dessen hageren Zügen und gespanntem Ausdruck etwas vom Don Quixote findet, so liegt andrerseits in Skonbergs sich blähender Alltäglichkeit etwas vom Sancho Panza, und wie dieser hat auch er die Monumentalität einer epischen Figur, wie er so — vor dem Hintergrund eines prächtigen Gobelins — im Spiel der weichsten und saftigsten grünen und grauen Töne dasteht.

Im Porträt der Mutter hat Josephson sich jeglicher Effekthascherei enthalten. Es ist fast mehr ein Akt der Pietät, als eine künstlerische Tat; aber rührend echt ist es in seiner Einfachheit. Der schöne Ausdruck einer Seele, die im Innersten immer Kind geblieben ist.

Josephsons erstes aus modernen Impulsen hervorgegangenes Werk ist das Porträt des Journalisten G. Renholm (Nationalmuseum). Er ist als gutmütiger und intelligenter Phlegmatiker charakterisiert, gemächlich zugleich und aufmerksam wie er so mit dem Interviewer-Notizblock und der stets bereiten Feder vor uns sitzt. Es war ein Portträt, das sich im Salon bemerkt machte, was bekanntlich nicht immer der Fall ist, und es wurde von den besten Stimmen der französischen Kritik äusserst schmeichelhaft beurteilt. Wieder einmal lag Josephsons Laufbahn glatt vor ihm. Er brauchte bloss in der Richtung dieses glänzenden Erfolgs weiterzuarbeiten. Aber er selber war damit schon fertig; er suchte nach Etwas, das seinem eigenen Temperament entsprach. In Gesellschaft von Hugo Birger ging er nach Spanien, und fand dort, was er suchte. In dem „Spanischen Tanz" (im Museum zu Göteborg) und den „Spanischen Schmieden" (im Nationalmuseum zu Christiania) hat er sich ganz losgelassen und das gutherzige und sprühende Temperament dieser unreflektierten Naturkinder geschildert, deren genügsame und heitere Lebensphilosophie so eng verwandt mit der seinen in seinen glücklichen und lichten Stunden war. Der Stimmungsmensch in ihm hatte sich endlich Luft gemacht und war zu Worte gekommen. Diese Malereien zeigen uns Josephson in seiner kindlich ausgelassenen Heiterkeit; doch war er sich selbst einer ganz anderen Richtung seines Seelenlebens bewusst, wenn er auch stets versuchte seine tiefe Schwermut und Bitterkeit vor seinen Freunden möglichst zu verbergen.

Eine Stimmung von Verlassenheit, liegt über dem von weichster elegischer Wehmut bebendem Nachtstück „Der Neck", — einer in Paris in grossem Massstab ausgeführten Studie, die im folgenden Jahr zu einem neuen Kunstwerk, dem später so viel besprochenen „Wassermann" umgeschaffen ward. Mondscheinstimmungen waren nicht gerade Mode, und Josephsons Freunde hatten ihm geraten, das Bild im hellen Tageslicht in freier Luft, als Schauplatz ein norwegischer Wasserfall, wo ihm vor vielen Jahren die Eingebung dazu gekommen war, auszuführen. Er folgte dem Rat; er beugte sich aber doch bloss scheinbar dem Verlangen der Zeit nach nüchterner Sachlichkeit. Der wilde, leidenschaftliche Anschlag war Nichts, das irgendwo oder irgendwie auf dem Programm stand; und die Kritik war denn auch darnach. Niemand wollte ihn verstehen, hohnvolle Worte hagelten nur so; die freundlich Gesinnten schwiegen. Und Josephson war mehr als je zuvor ein Besiegter.

Sicherlich war es für diese überreizte und exaltierte Natur eine Wohlthat, dass eben an diesem Zeitpunkt die Oppositionsbewegung einsetzte. Endlich war da Etwas, in dem er und seine Freunde sich zusammenfanden. Ich habe schon seinen Anteil daran erwähnt. Die Kraft und Energie, die er an die gemeinschaftliche Sache setzte, war etwas ganz Einziges; nicht weniger auch der Optimismus, womit er der Zukunft entgegensah. Noch war er kein müder Mann, trotz der tiefen Verstimmung, die er mit sich herumtrug.

Seiner künstlerischen Abenteurer- und Entdeckerlust war ja allerdings ein Zügel angelegt worden; und er bewegte sich jetzt innerhalb der Grenzen, die er in seiner Kunst bereits für sich abgesteckt hatte; aber seine folgenden Arbeiten zeigen eine so reiche künstlerische Ausbildung und einen so sichern und zielbewussten malerischen Stil, dass sie schon dadurch ihren bleibenden Wert haben.

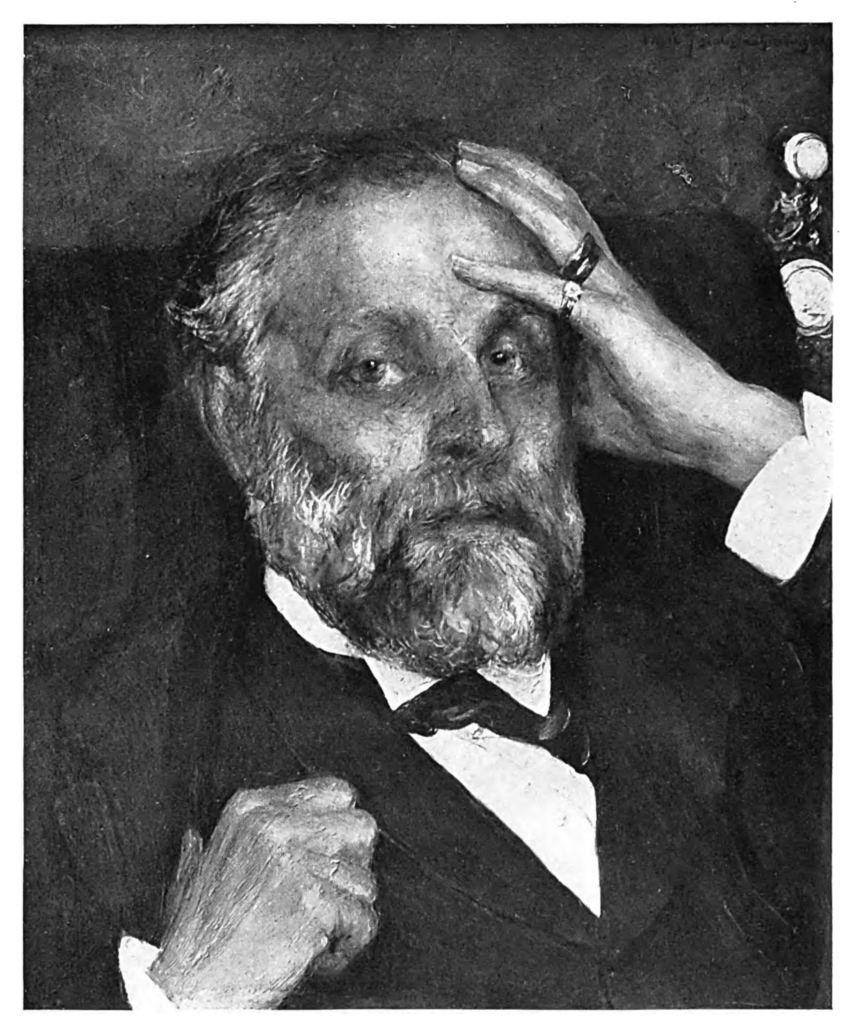
Eine besondere Gruppe bilden die Porträts von Freunden und Angehörigen, die während der aus Anlass der kunstpolitischen Lage immer häufiger unternommenen Reisen nach Schweden entstanden.

Hierher gehört das in warmen Tönen gemalte Porträt des Göteborger Mäcens Pontus Fürstenberg, denkwürdig schon als einer der Menschen, die Josephson unterstützten und seinen Arbeiten mit Interesse folgten, wenn er auch so wenig wie damals sonst Jemand einsah, wie bedeutend Josephsons Begabung thatsächlich war.

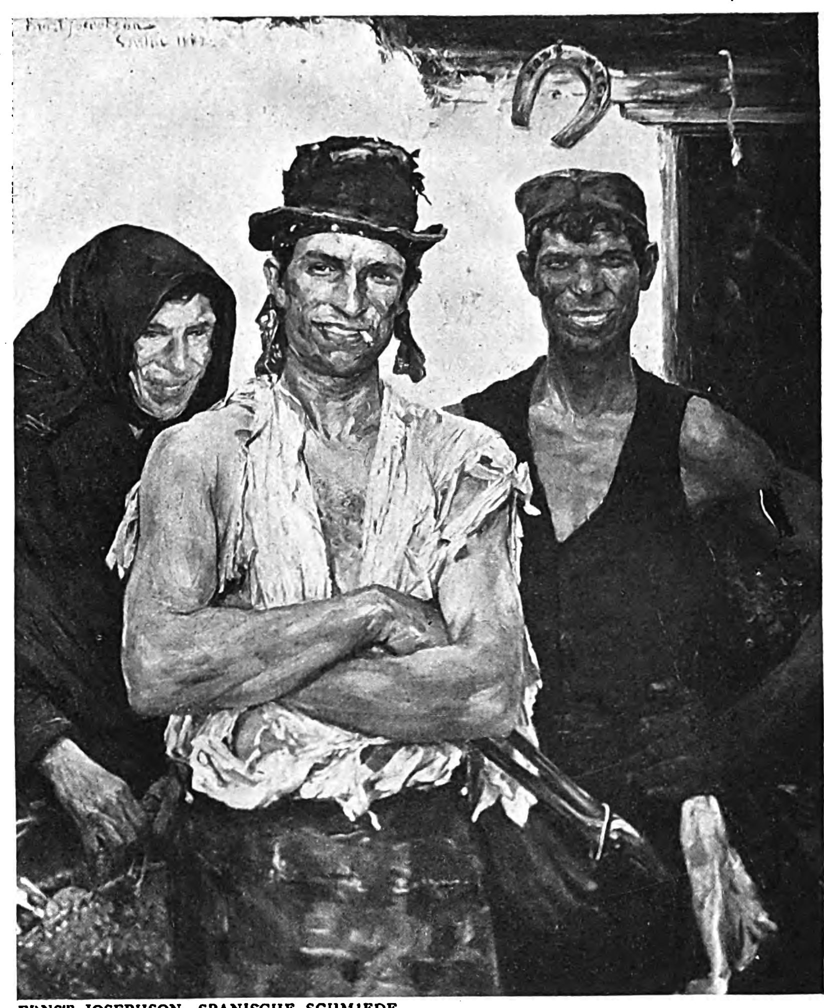
Hierher gehören auch die intimen Porträts



ERNST JOSEPHSON, DIE MUTTER DES KÜNSTLERS



ERNST JOSEPHSON, BILDNIS: PONTUS FÜRSTENBERG



ERNST JOSEPHSON, SPANISCHE SCHMIEDE

weiblicher Freunde — der Frau Nennie af Geijerstam, der Schwester, Frau Marcus, und der Frau Jeannette Rubenson.

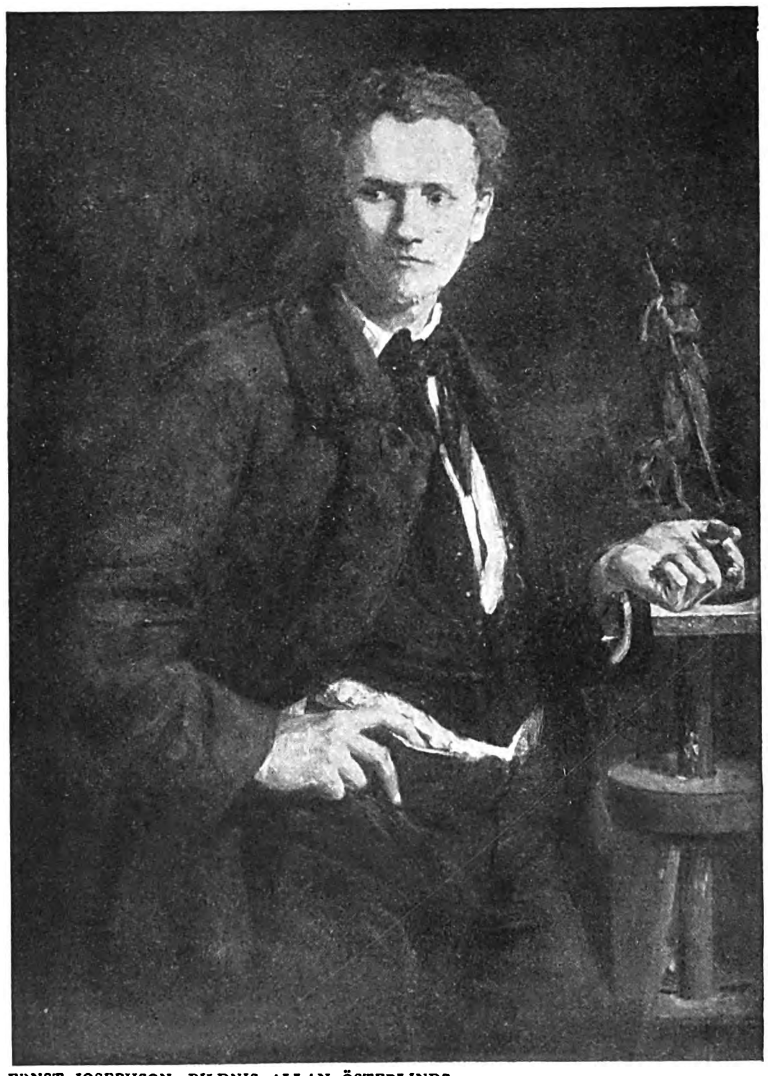
Im Porträt der Frau Nennie af Geijerstam hat Josephson das junge Weib, das zum erstenmal Mutter werden soll, gemalt. Das Pathologische in ihrem Zustand deutet er in den blassen Wangen und matten Augen an, aber das Hauptgewicht liegt in dem psychischen Prozess. Sie lebt in Etwas, das noch nicht ist, die Gegenwart ist weit fort von ihr. Ganz umgekehrt ist die Auffassung in dem kleinen Bild der Schwester, Frau Marcus, mit der nüchternen, aber frischen und wirkungsvollen Farbengebung, in der das schwarze Kleid und die durchsichtige blaue Rollgardine dominieren. Wach und thätig lebt sie voll lebendigen Interesses in den Sorgen und Anforderungen des Tages, ihr Heim beherrschend, so wie der Kapitän sein Schiff.

Frau Rubensons Bild, mit den stilisierten morgenländischen Gesichtszügen, ist eine Komposition von makelloser Schönheit in Farbe und Linie, die mit alten persischen Teppichen verglichen werden kann.

Mit welch einer weichen, achtsamen, fast schmeichelnden Hand sind sie nicht gemalt, diese Frauenbildnisse. Dieselbe Hand, die in übermütig froher Laune, mit dem breitesten Pinsel, den man in der schwedischen Kunst bisher gesehen hatte, die „Spanischen Schmiede“ hinwarf, die in tödlicher Qual und Zerrissenheit den weissen Wasserfall im „Wassermann“ auf die Leinwand peitschte, wird hier ruhig, langsam suchend, voller Furcht, sich zu übereilen und einen Missgriff zu begehen, wie der Mann es wird, wenn er dem Geheimnis eines geliebten Weibes auf die Spur kommen möchte. Vor den Problemen verwandelt sich der Künstler, sein Griff, seine Technik lassen sich ganz unwillkürlich und instinktiv von ihnen bestimmen.

Die letzte Gruppe seiner Arbeiten besteht aus den Werken, die er 1886—88 in der Bretagne malte. Die hervorragendsten von ihnen sind „Dorfklatsch", mit seiner genreartigen, realistischen Auffassung, die mild elegische „Herbstsonne" und das grosse Gemälde „Die Spinnerin" — in Format und Anlage nach dem „Wassermann" Josephsons grösstes Bild. Es ist weiter nichts als eine alte Bauernfrau mit der Spindel in der Hand; aber der wohlberechnete disharmonische Zusammenklang des Feuerscheins vom Herd und der violetten Farbe des Kleids erfüllt fast mit Grauen, und wir erblicken in ihr eine spätgeborene Schwester der Parzen, die mit einem bösen und rätselvollen Lächeln den Lebensfaden durch ihre Finger zieht.

Dann kam die Krisis. Im Jahr 1888 brach eine Gemütskrankheit aus, deren akuter Verlauf zwar nicht lang dauerte, die aber tiefe Spuren hinterliess und ihm die Kraft und so nach und nach auch die Lust zu künstlerischer Thätigkeit nahm. Er war damals 37 Jahre alt. Seine produktive Periode hatte ungefähr zehn Jahre lang gedauert. Die Bilder und Zeichnungen, die in der Zeit nach seiner relativen Wiederherstellung entstanden, können nicht als Kunstwerke im gewöhnlichen Sinn des Wortes beurteilt werden. Etwas Zerbrochenes, Verschobenes ist in ihnen, das von einem geschwächten Sinn für Formen und Proportionen herrührt; nichtsdestoweniger tragen sie den Stempel einer ausserordentlich phantasiereichen, seelenvollen Auffassung und eines feinfühligen Blicks für Dekoration.



ERNST JOSEPHSON, BILDNIS ALLAN ÖSTERLINDS

Man ahnt in ihnen, was für eine Zukunft hier vernichtet worden ist.

Mit bewundernswerter Fassung trug der schwergeprüfte Künstler sein trauriges Geschick. Das kindlich Gute und Fromme, das stets auf dem Grund seiner Natur gelegen hatte, gewann während der Krankheit ganz und gar die Oberhand. Mit geduldiger Sehnsucht sah er der Erlösung entgegen.

✾

Kunstwerke haben ihre Lebenszeit. Viele, die gleichzeitig mit Josephsons Bildern oder auch später erschienen, sind bei ihrem Erscheinen beifällig aufgenommen worden und können doch heut unsere Phantasie nicht mehr fesseln. Wir sehen sie, aber wir empfinden nichts mehr vor ihnen. Andere, die anfänglich Staunen, Verwunderung, Missbilligung geweckt haben, besitzen eine geheimnisvolle Lebenskraft, die nur immer stärker wird mit der Zeit. Warum? Weil sie prophetischer Natur sind.

Zu ihnen gehören Josephsons Werke. Er hatte den Sprung hinüber zur dionysischen Kunst getan, längst ehe die Andern auch nur im Traum daran dachten. Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht: der „Wassermann“ war das Werk, das der Ausdruck für sein Schicksal, seine tiefste, persönliche Beichte ward. Als Josephsons Freunde im Jahr 1893 den kranken Künstler durch eine Ausstellung seiner Werke ehren wollten und den „Wassermann“, der seit sechs Jahren zusammengerollt dalag, auspackten, da fanden sie — mit seltsamen Gefühlen —, dass das in Paris abgelehnte, in Stockholm verlachte Gemälde angefangen hatte zu leben. 1897, auf der Stockholmer Ausstellung, kam es wieder — und lebte. Auf der Ausstellung des Künstlerbundes in Kopenhagen 1903, auf der Jubiläumsausstellung in Stockholm 1905 war kein Kunstwerk, das lebendiger

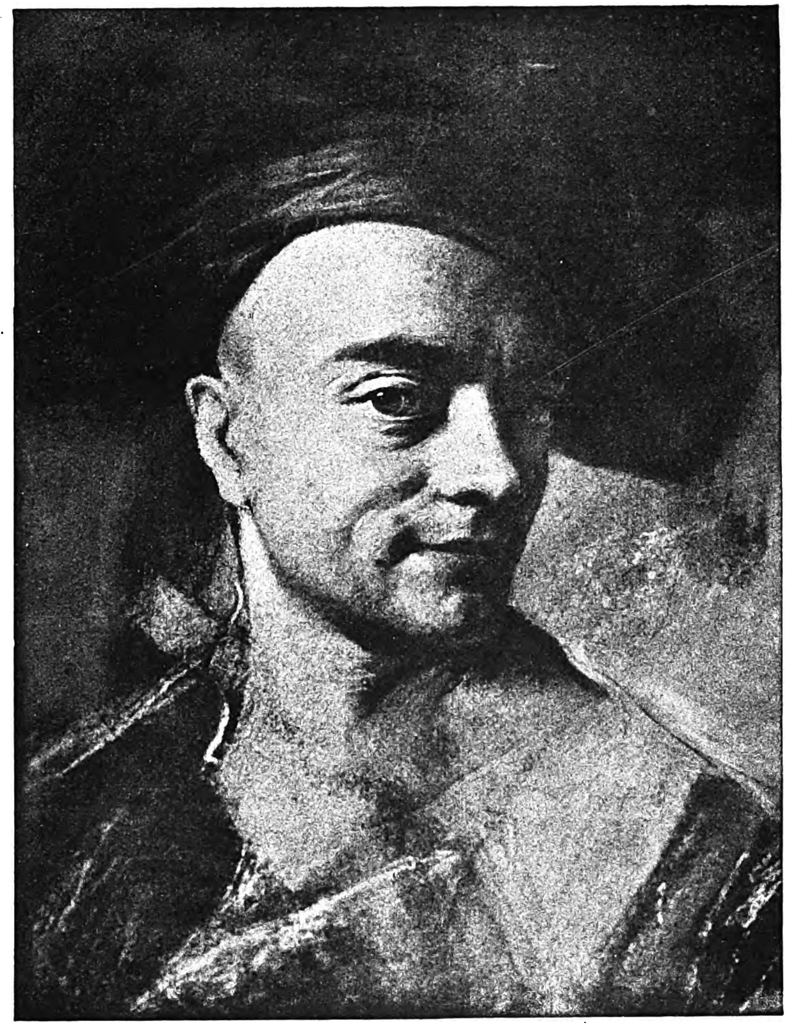


ERNST JOSEPHSON, BILDNIS FRAU RUBENSONS

gewesen wäre, wie dies! Niemand kann heutzutage mehr den „Wassermann" übersehen. Er lebt — quand même. Er spielt sein Hohes Lied von dem Kampf, der dem Künstler über Leben und Glück geht, dass Alle stehen bleiben und lauschen. Ohne Zweifel: die Zeit hat den kraftvollen koloristischen Zusammenklang — die Goldvioline gegen den blauen Schatten über dem weissen Schaum des Stroms — gereift. Aber die Ursache der veränderten Auffassung des Kunstwerks ist im wesentlichen doch, dass die schwedische Kunst sich immer mehr nach der Richtung hin entwickelt hat, nach der der „Wassermann" den Weg wies. Man hat entdeckt, wie viel man wagen kann und muss, um dem künstlerischen Schöpfergedanken sein Recht zu verschaffen. Man fasst den Naturbegriff in grösserem und weiterem Sinn als zu der Zeit, da dies Bild noch als ein Keim im Gedanken des dichtenden Künstlers ersprosste, und auf seiner Leinwand erwuchs, wie eine Pflanze, die ihre Herzblätter der Sonne entgegenstreckt. Auch Lieben und Leiden, Trauern und Sichfreuen ist Natur, und die Kunst, die da ausdrückt, was der Mensch in seinem innersten Wesen anstrebt, ersehnt und ist, sagt uns mehr von der Natur als die ganze Studien- und Stillebenkunst — sei sie auch noch so reizvoll. Es gibt in der Kunst eine Natur, die wichtiger ist als jede andere — nämlich die des Künstlers. Und auf diesem entscheidenden Punkt war Josephson stärker als alle seine schwedischen Zeitgenossen.

Unter den schwedischen Malern der achtziger Jahre begegnen wir dreimal der souverän koloristischen Begabung. Erst im Anfang des Jahrhunderts bei dem unter dem Einfluss Reynolds, Gainsboroughs und der damaligen englischen Koloristen ausgebildeten Porträtmaler Karl Fredrik von Breda. Dann — in der Mitte des Jahrhunderts — bei Johan Höckert, dessen Kunst wohl der Delacroix' am nächsten verwandt ist. Ein drittes Mal — gegen Schluss des Jahrhunderts, bei Ernst Josephson, der Klarheit über sein Streben durch das Studium der Holländer und Italiener, des Velasquez und Manet fand. In der Virtuosität steht er hinter Zorn zurück; aber eine Ueberlegenheit besitzt Josephson in seiner starken, menschlichen Leidenschaft, die Alles umfasst: Material und Ausdrucksweise, Gedanke und Form, Kunst und Leben.

Die Geschlossenheit in Josephsons Wesen verleiht seinem Leben den Charakter eines inhaltsreichen und fesselnden Dramas, in dem die Einheit der Handlung streng verfolgt wird und in dem alle Konsequenzen zur Auflösung führen. Ich könnte mir wohl vorstellen, dass einst ein Dichter sich dieses dankbaren Stoffs für eine Dichtung bemächtigen würde. Aber ich wünsche trotzdem, dass Josephson einfach durch seine eigene Kraft auf die Zukunft wirken möchte. Keine gedichteten Dramen sind so stark wie die, die das Leben dichtet.



DE LA TOUR, SELBSTBILDNIS

DE LA TOURS PASTELLE

VON

JULIUS LEVIN

Man kann dem Städtchen Saint Quentin zwar verschiedene Vorwürfe, aber nicht den machen, abseits vom Wege zu liegen. Man fährt mit dem Pariser Eilzuge von Aachen aus durch Saint-Quentin und braucht nur, anstatt morgens, nachmittags in Paris ankommen zu wollen, um Gelegenheit zu haben, eine der herrlichsten Gemäldesammlungen der Welt in Augenschein zu nehmen.

Fast das ganze Lebenswerk eines der grössten, gewiss eines der interessantesten Maler befindet sich dort. Man kennt nicht genügend de La Tour, man kennt demnach nicht genügend die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, wenn man das Museum von Saint-Quentin nicht studiert hat.

Ja, ich möchte fast sagen; man kennt nicht genügend die politische, die Kultur- und Sittengeschichte des Jahrhunderts, an dessen Ende die Revolution stand, und diese selbst versteht man auch nur halb, ohne in das Antlitz der Menschen geschaut zu haben, die das mit dem Bau des Versailler Schlosses begonnene Zerstörungswerk fortsetzten und voll-

endeten. Ludwig XIV. und Ludwig XV. haben das Saatkorn gestreut und gehegt, das mit dem Blute Ludwigs XVI. und so vieler Anderer begossen, mächtig emporschoss und als Frucht schliesslich das Kaisertum hervorbrachte.

Die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, sowohl die Frankreichs, wie die Englands, ist der glänzendste Beweis dafür, dass es zur Hervorbringung einer Kunst nicht so sehr des welterschütternden Genies bedarf, wie einer soliden Vorbildung und eines verständnisvollen Studiums eines Meisters, höchstens einer Gruppe. Hat Rubens van Dyck geschaffen, und van Dyck im wesentlichen die Engländer und Franzosen, so kann Rubens sich rühmen, Anregungen von einer Dauer gegeben zu haben, wie kaum je ein Künstler; sicherlich Anregungen, die an Furchtbarkeit selbst mit denen Rembrandts sich messen können.

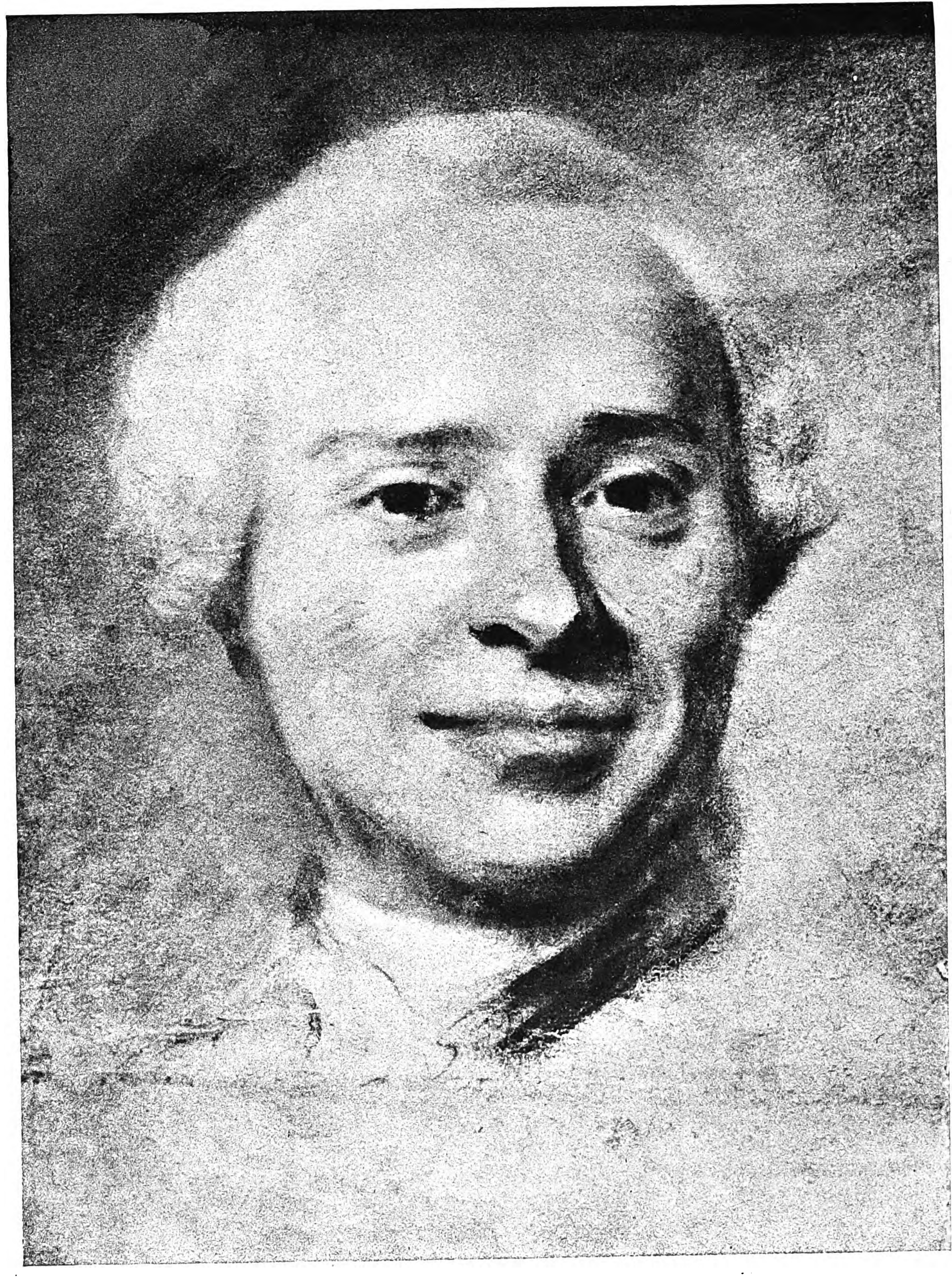
Wie reizend und vornehm auch die französische Malerei des 18. Jahrhunderts in ihren mythologischen Darstellungen, ihren Schäferszenen, bis in die Chardinsche Alltäglichkeit hinein, gewesen sein mag, wie sehr uns auch ihre grossen und kleinen, von Hofluft umwehten Porträts interessieren mögen: eines ist sicher für Jeden, der de La Tour genau studiert hat, nämlich dass ihr Hauptwert dort liegt, wo man ihn selten vermutet hat, in dem ganz gerade auf sein Ziel losgehenden Realismus, der sich erst in usum Delphini mit allerlei Allegorie und Mythologie umkleidete.



DE LA TOUR, STUDIE ZUM BILDNIS DER MARQUISE VON POMPADOUR

An sich ist dies höchst begreiflich. Es giebt keine wirkliche, auf Können begründete Kunst ohne Realismus und, wenn diese Erkenntnis noch einer besonderen Begründung bedürfte, so würde diese durch de La Tour für die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts in geradezu mustergültiger Weise erbracht werden.

Dieser Künstler ist an der Schwelle des Jahr-



DE LA TOUR, BILDNIS D'ALEMBERTS



DE LA TOUR, MADEMOISELLE FEL, DIE GELIEBTE DES KÜNSTLERS

hunderts, nämlich am 6. September 1704 geboren und hat es ausgelebt, da er erst 1788 am 17. Februar, allerdings nach einiger Zeit geistiger Umnachtung, gestorben ist.

Er hat die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts nicht mehr weiter auf sich wirken lassen, als es für seine Ausbildung notwendig war, etwa wie die Kunsthandwerker den Stil Louis XIV. auf sich wirken liessen, um sich die notwendige Geschicklichkeit für die Übung im Louis XV. zu erwerben. De La Tour ist den Hofmalern aus dem Wege gegangen, so weit er konnte.

Täusche ich mich nicht, so ist eine ganz freche Studie im Museum zu St. Quentin die Auslegung eines Kopfes nach dem Texte eines Vlamen, etwa De Crayers, oder eines anderen jener Meister, die, unter der Last ihrer Riesenschinken keuchend, den Fussstapfen Rubens folgten.

Die künstlerische Kraft seiner Vorbilder an sich, machte De La Tour offenbar wenig Kummer. Er schien sich die sanftesten ausgesucht zu haben, um gewissermassen nicht durch ihre psychischen Qualitäten von der Technik abgelenkt zu werden. Wenn er Rembrandt sicherlich studiert hat, so hat er höchstwahrscheinlich sich gehütet, ihn zu kopieren. Er begnügte sich da, wo er zu bewundern hatte, mit der Bewunderung, und, wo er glaubte, etwas rein Mechanisches lernen zu können, da vertiefte er sich unbedenklich und um so sicherer, als er nicht im geringsten Gefahr lief, von seinem Suchen nach dem rein Handwerklichen abgelenkt zu werden.

Er bildete sein Auge überall, seine Hand nur an Dem, was vor allem Hand hatte. Im übrigen verliess er sich auf den Himmel, auf seinen Geschmack und seine Modelle.

Nur selten hat es einen Künstler gegeben, der von seinen Modellen abhängiger war, als De La Tour. Vielleicht hat nur Rembrandt so sehr unter ihrem Einflusse gestanden, wie er. Aber während Rembrandt, dem Modelle gewissermassen eine neue Auffassung und Technik entnahm und sie der Welt für ewige Zeiten vermachte, überlegte de La Tour, in welches Meisters Sinne aufgefasst, das Modell das beste Ergebnis zu versprechen schien.

Deshalb macht auch de La Tour selbst auf Die, die ihm das schöpferische Genie abzustreiten geneigt wären, den Eindruck der Genialität, wie kaum Jemand.

In der That hat er nichts erfunden, ausser einer besonderen Art, das Pastell zu behandeln, um zeitweise bis zu sonst nur der Ölmalerei vorbehaltenen Wirkungen zu gelangen, ohne im Grunde die Natur des Pastelles zu zerstören. Trotzdem erscheint er als ein grosser Erfinder, als ein Genie; nämlich darin, wie er für jede Person, ihrem Charakter nach, die passende farbige Tonlage und den Rhythmus zu finden und anzugeben weiss.

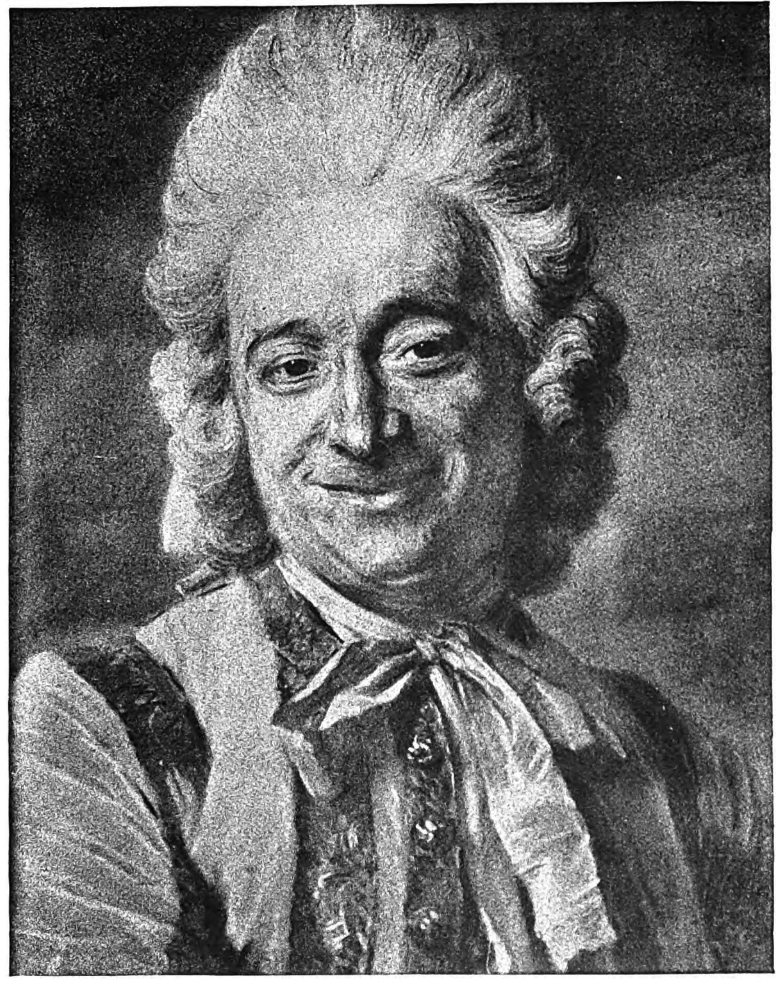
Ob ihm dies stets sofort gelungen ist, darf nach einer Stelle aus den Briefen der „Belle de Zaylen“, Madame de Charrières, zweifelhaft erscheinen. Sie schreibt am 7. Oktober 1766 folgendes an Constant d'Hermenches: „Seit zwei Monaten ist er bei dem zweiten (scil. Porträt). Seine Manie ist es, alles hineinlegen zu wollen; Alles, was ich sage, Alles, was ich denke, Alles, was ich fühle. Und er bringt sich dabei um. Zur Belohnung unterhalte ich ihn gewissermassen den ganzen Tag, und heute Morgen fehlte nicht viel daran, dass ich mich abküssen liess.“

„Alles was ich sage; Alles was ich denke, Alles, was ich fühle“ so hätten auch alle anderen Modelle auf die Porträts schreiben können, die de La Tour von ihnen hinterlassen hat.

Es ist mir in dieser kurzen Skizze nicht entfernt möglich, auch nur anzudeuten, wie sehr die Darstellung de La Tours die historischen Über-



DE LA TOUR, MDME. DE LA POUPLINIÈRE



DE LA TOUR, BILDNIS DES SÄNGERS MANELLI

lieferungen bestätigt. Dies ist so sehr der Fall, dass man ganz sicher wäre, zu wissen, was das sonst unbekannte Modell sagte, dachte und fühlte, wenn man ein Porträt de La Tours vor sich hat.

Wie verschwinden doch alle Bildnismaler des achtzehnten Jahrhunderts neben ihm, der uns Menschen vor Augen führt, während die Anderen bei uns nur in den besten Fällen den Gedanken aufkommen lassen, dass die Dargestellten für irgend etwas Anderes Sinn hätten, als der Kaste zu opfern, was nur Persönliches in ihnen war und, dem Könige oder der Königin, einem Prinzen oder einer Prinzessin ähnlich zu scheinen, wo nicht gar als Gott oder Göttin verkleidet durch die Kunstgeschichte zu gehen.

Man betrachte nur die beiden Meisterwerke, die Porträts des Herrn und der Frau de la Pouplinière! Wann je hat die überlegene, sinnlich-schlaue, kunstfexige und doch zugleich vornehme Weltmännlichkeit eine bessere schlagendere Darstellung gefunden, als in dem Bildnisse dieses Mannes, dem es gelang, am Hofe Ludwigs XV., „als in einem öffentlichen Skandale lebend“ durch ein Sendschreiben des Königs gerüffelt zu werden? Und die intelligente, aus dem Volke stammende, die Männer im Innersten kennende Bretterprinzessin, die Bretterprinzessin bleibt selbst als sie Madame de la Pouplinière geworden ist, und, als vollberechtigte Dame der grossen Gesellschaft, ihrem Gatten unter Beihilfe des Generals Richelieu — der eigens zu diesem Zwecke eine bewegliche Kaminplatte zum Schlafzimmer der ehemaligen „Demoiselle Deshayes“ hat einrichten lassen — Hörner aufsetzte!

Solche Persönlichkeiten hat de La Tour, sozusagen eingekleidet.

Wie er die Charaktere entkleidet, die sich unter Puder, Perücke, Lügen und Hofklatsch zu verstecken suchen, das sieht man an seinen Studien zu den Bildnissen Ludwigs XV., der Pompadur, der Clairon, und vieler Anderer.

Wenn man die Arbeiten de La Tours vom Standpunkte des Psychologen aus betrachtet und ihn, vor allem den Zeichner in ihm bewundernd, in seiner Vielseitigkeit verfolgt, so ist man in Gefahr, seine rein malerischen Qualitäten zu übersehen und zu vergessen, welche unglaubliche Meisterschaft er in der Behandlung der Farbe entwickelt. Es handelt sich da natürlich in erster Linie um die Dispositon, denn was de La Tour aus dem Pastelle selbst macht, ist schon so vollkommen seine eigene Sache, dass ich mir Leute vorstellen kann, die behaupten, er sei der Natur dieses Materiales nicht stets gerecht geworden, sondern habe es häufig genug vergewaltigt.

Aber schliesslich ist doch Der der wahre Meister, der mit demselben Werkzeuge die mannigfachsten Wirkungen hervorzubringen versteht.

Gewiss liebte de La Tour es, in dem für uns mit dem Begriffe der Pastellmalerei unlöslich verbundenen Sinne der Leichtigkeit zu schaffen. Er, der zuweilen arbeitete, wie Belle de Zaylen es vorhin schilderte, war in den schnell hingeworfenen,

wunderbaren „préparations", mit Hilfe weniger leichter Striche, einer der illusionskräftigsten Maler auch im koloristischen Sinne des Wortes.

Und doch hat er sich in seinen grössten, von ihm selbst für endgültig erklärten Stücken zu Techniken entschlossen, die für unsere Vorstellungen mit der Technik des Pastells unvereinbar sind.

Im Bildnisse des Malers Parrocel giebt er sich der Erinnerung an den späteren Rembrandt hin und erreicht durch einen unglaublich pastosen, sich auf eine allerdings vollendete Zeichnung stützenden Vortrag eine, kurz gesagt, niederländische Wirkung. Im Bildnisse des Abbé Huber, seines lächelnden Freundes, wagt er mit dem lichtfressenden Materiale ein Beleuchtungskunststück, wie es Rembrandt nur in seinen bekanntesten Virtuosenstücken fertigzubringen verstanden hat.

In dem Porträt de Juliennes, einer „préparation", die aber endgültig ist, setzt de La Tour, den hellrosa gehaltenen Kopf, gegen eine an sich unnatürlich weisse Perücke und erzielt so, bei höchster Feinheit der Farbe, den Eindruck eines hochroten, zarthäutigen Antlitzes. Der Kopf Manellis, des ersten Tenorbuffos von der italienischen Oper, an sich grau gehalten, wird durch den, infolge blauen Gegensatzes hervorgerufenen gelblichen Schimmer, in der einfachsten, meisterlichsten Weise belebt, und dieses Blau wiederum belebt de La Tour geradezu erstaunlich durch daneben gelegtes Gold, das nach unten zu in ein rosa Band gleichsam austönt.



DE LA TOUR, BILDNIS FRANZ XAVERS VON SACHSEN

Sind alle diese Werke breit gehalten, so finden sich andere, in denen de La Tour die Strichmanier bevorzugt, wie in dem vorzüglichen Porträt des Generalsteuerpächters de Neuville, in dem der Künstler von der leichten Technik, wie von einem Korke getragen, die Klippe, den starken Teint allzu laut werden zu lassen, elegant umschwimmt. Das Bildnis des Abbé Pommyer bekundet ein ähnliches Streben.

Es wäre eine schöne Aufgabe, de La Tour in



DE LA TOUR, BILDNIS DER CAMARGO



DE LA TOUR, BILDNIS DER CLAIRON

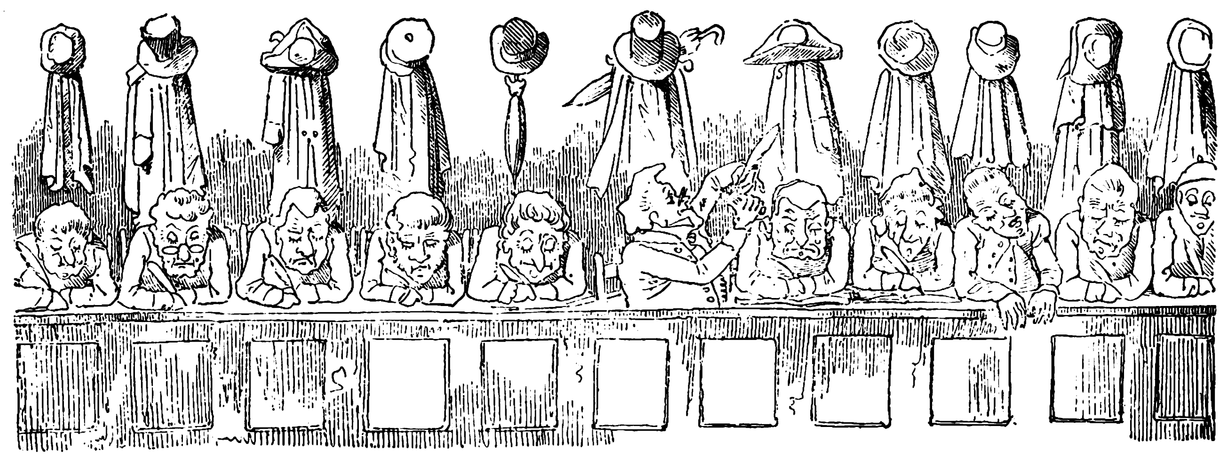
alle seine malerischen Finessen hinein zu verfolgen und ihm seine Künste gewissermassen abzujagen. Aber, man müsste ein Buch schreiben, und dieses würde zugleich eine französische Kultur- und Sittengeschichte des achtzehnten Jahrhunderts werden müssen.

Soviel nur sei für heute hinzugefügt, dass de La Tour nicht nur einer der interessantesten Zeichner und Maler ist, sondern auch einer von den Künstlern, die für den Wert der Linie ein ganz ungewöhnlich hohes Feingefühl haben.

Für Jeden, der weiss, dass die Charakterisierungskunst des bildenden Künstlers vor allem auf dem Sinne für die Linie beruht, steht das Gesagte schon von vornherein fest.

Als Probe für den Stil de La Tours, dies Wort im höchsten Sinne genommen, diene das herrliche Porträt des Malers Verzenobre,* in dem Linie, Zeichnung und Farbe eine der feinsten Symphonien bilden, die uns die Kunst geschenkt hat. Wie das Werk wirken muss, davon wird man sich eine Vorstellung machen, wenn man weiss, dass die Flut der Farbe vom tiefen Rot der Pelzmütze durch das Braun des Pelzwerkes plötzlich in das Weiss der Binde springt und durch das Blau des wahrhaft königlich drapierten Mantels — auf wieviel tausend Arten hätte er drapiert werden können! — abgedämmt wird.

* S. 517.


Der Kriegsminister setzt seine Büros in eine unerhörte Tätigkeit.

RUDOLPH TÖPFFER

VON

ERNST SCHUR


Wie man sich beifällig den Anordnungen der Dame vom Hause unterzieht.

Rudolph Töpffer ist ein in Vergessenheit geratener Künstler, zu dessen Wiederentdeckung der Zufall führte. In einer Bibliothek fand sich ein alter Band mit Zeichnungen, deren komische Darstellungen, verbunden mit witzigem Text, belustigten. Den tiefer Dringenden frappierte auf den ersten Blick die Kunst, womit hier ein Abbild des Lebens eingefangen war. Das Geistvolle dieser Karikaturen fesselte. Ganz modern muten diese Bilder an; weiteres Nachforschen aber ergab, dass fast hundert Jahre seit ihrer Entstehung verflossen sind.

Es ist zuviel gesagt, wenn man von Wiederentdeckung spricht. Denn eigentlich ist Rodolphe Töpffer für die Kunst überhaupt noch nicht entdeckt. Als Schriftsteller kennt man ihn. Sein Werk, speziell die „Genfer Novellen", die vor etwa sechzig Jahren Zschokke in Deutschland einführte, werden noch jetzt als Schullehrstoff gern benutzt. Jeder Oberlehrer weiss, wer Rudolf Töpffer ist. Aber Niemand wird wissen, dass er ein Künstler war.

Man begreift gar nicht, dass der Schriftsteller so ganz den Künstler im Ansehen verdrängen konnte. Uns geht es umgekehrt. Es kommt wohl auf das beherrschende Signum der Zeit an. Früher war es die Literatur, jetzt ist es die Kunst. Viel-



Die Dragoner verderben bei ber Verfolgung viel Getreide.

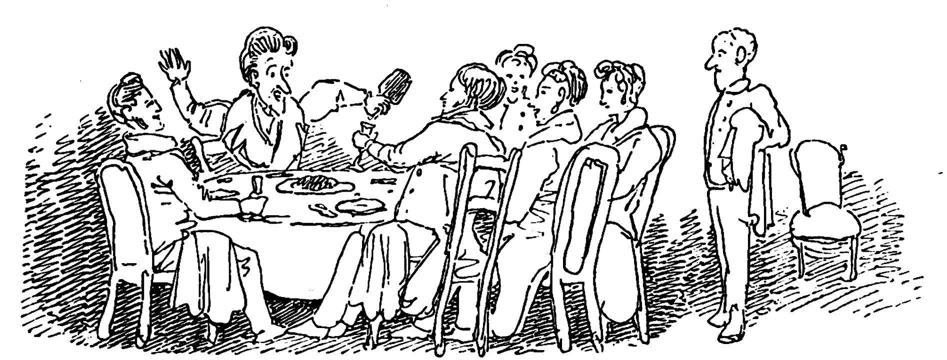
leicht musste erst eine Epoche kommen, die eine Entwicklung durchgemacht hat wie die unsere. Denn das Interesse an diesen Zeichnungen ist kein historisch antiquarisches; wir können unmittelbar anknüpfen und zum Genuss ist es nicht nötig, dass wir uns künstlich zurückversetzen. Damit kommt der Künstler jetzt erst ganz zu seinem Recht. Die französischen Biographen, auf die wir angewiesen sind (Blondel, Mirabaud, Relave, Rambert, Sainte-Beuve) stellen den Schriftsteller in den Vordergrund und zum Teil weisen sie sogar die Zeichnungen zurück, aus politischen, aus moralischen, aus einseitig künstlerischen Prinzipien heraus.

Dabei hatte Töpffer von Anfang an gar nicht zum Literarischen die entscheidende Beziehung.

Ursprünglich wollte Töpffer Maler werden. Diese Sehnsucht durchzieht sein ganzes Leben. Immer wieder versucht er, sich diesem Ziel zu nähern. Schliesslich, als er den Wunsch aufgeben muss, geht doch sein Streben nicht verloren, den Erscheinungen des Lebens von der künstlerisch-schöpferischen Seite beizukommen. Es gelingt ihm, den Schriftsteller und den Künstler in sich zu vereinigen und das Resultat sind jene Federzeichnungen, die sowohl von seiner literarischen wie künstlerischen Anlage Zeugnis ablegen.

Seine Jugendjahre, in denen es noch feststand, dass er Maler werden sollte, waren seine glücklichsten. Er dachte mit Sehnsucht an sie zurück. Sein Vater gab ihm eine regelrechte Ausbildung im Zeichnen; drei Jahre. Rudolph verdiente sich mit der Anfertigung von Aquarellen und Sepiazeichnungen einen Teil seines Unterhalts; durch Ausflüge weckte der Vater den Sinn für die landschaftliche Schönheit Savoyens. Gleichzeitig bildete sich der Jüngling auch literarisch aus, er las Rousseau, Shakespeare. Der Ölmalerei sollte er sich widmen, wenn er die schon fest in Aussicht genommene Reise nach Italien antrat.

Da kam der Schlag, der ihn für alle Zeit seiner Künstlerideen beraubte. Ein Augenleiden wurde chronisch und nach langen Kämpfen, die ihn in Paris, wo er sich schon studienhalber aufhielt, trübe Stimmungen brachten, musste er sich zum Lehrerberuf, wohl oder übel entschliessen. Sein Vater empfand diesen Schlag mit; er, der ihm schon die



Herr Krause begeistert sich im Champagner, er wird einstimmig für einen Ehrenmann erklärt.

Wege geebnet hatte und ihm aus England einen Brief voller Freude und Stolz schrieb, als er hörte, dass sein Sohn wirklich Maler werden wollte (ein seltener Fall!), gab erst nach langem Widerstreben die Hoffnung auf. Als der Sohn sich schon lange zum Lehrerberuf entschieden hatte, willigte erst später der Vater ein, dass er in ein Pensionat als Leiter und Mitinhaber eintrat.

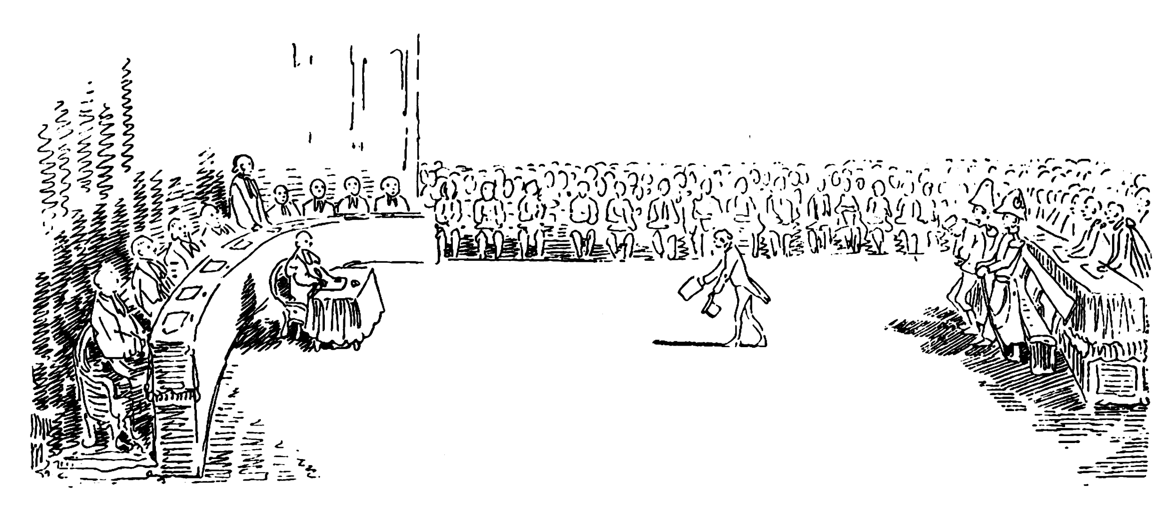
❁

In den Jahren 1829—1845 entstanden jene Bilderfolgen mit begleitendem Text, von denen hier die Rede ist. Sie sind vereinigt unter dem Titel: les Albums de Caricatures.

Diese Bilderserien entstanden ganz zufällig. Schon als Schüler zeichnete Töpffer in seine Schreibhefte Karikaturen. Töpffer trieb dann fleissig physiognomische Studien. Eines Tages (es war im Jahr 1829), warf er auf ein Blättchen eine Figur von äusserst charakteristischer Erscheinung. Er beschloss, diese Persönlichkeit sich weiter ausleben zu lassen. Daraus wurden dann die Aventures du Docteur Festus; die Pedanterie der Gelehrten wird darin, in etwa 200 Zeichnungen, die ein kurzer Text begleitet, verspottet.

1835 folgte die Histoire de Monsieur Jabot, der Lebenslauf eines eitlen, hohlen Menschen, dessen ganzer Ehrgeiz es ist, in die höhere Gesellschaft einzudringen; er leidet immer Schiffbruch, blamiert sich; aber nach jeder Blamage erhebt er sich wieder, „setzt sich in Positur" und beginnt seine Arbeit mit unzerstörbarer Selbstgefälligkeit von neuem. Schliesslich erringt er die Hand einer ältlichen Marquise und sein Ehrgeiz ist befriedigt.

1837 erschien die Histoire de Monsieur Crépin, die durch Neuerungen im Erziehungswesen veranlasst war. Eine äusserst geistvolle, unwiderstehlich komische Darstellung der Not eines Vaters, der für seine Rangen einen Erzieher sucht. Der Vater ist ein misstrauischer, biederer Tölpel; die Erzieher Idioten oder Spitzbuben; die Mutter steht immer auf Seiten der neuen Erzieher. Alle Systeme werden



Die Jury tritt in den Gerichtssaal zurück und ihr Obmann überreicht dem Präsidenten den Ausspruch, den dieser in folgenden Worten abliest: Nein, der Angeklagte ist nicht schuldig! Der Schmuggler wird sofort in Freiheit gesetzt.



Wie Herr Altholz die beiden Mönche im eigentlichen Sinne eingescharrt hat, nimmt er Abschied von ihnen und macht sich eiligst davon.

eingeführt und für alle schwärmt Madame Crépin, während Monsieur von vornherein immer misstrauisch ist. Auch die Phrenologie wird verspottet; Madame Crépin aber lässt sich mit Wonne betasten.

Im gleichen Jahr kam die Histoire de Monsieur Vieux-Bois, der sich, ein ältlicher, empfindsamer Herr, den Luxus einer idyllischen Liebe leisten möchte und mit der Wirklichkeit dabei in beständige Konflikte gerät.

1840 erschien die Histoire du Monsieur Pensil; eine Reihenfolge der buntesten Geschehnisse; die Zeitereignisse werden hineingezogen (so z. B. die Erfindung des Telegraphen), ein Wirbel von komischen Situationen, in dem aber die Charaktere sich gleichbleiben und so den Faden durch das Labyrinth geben.

Straffer (übrigens giebt gerade die wahllose, leichte Durchführung, das Sich-nicht-binden an eine Idee, die Vorstellung des Lebens) ist die 1845 erschienene „Histoire d'Albert"; sie giebt den Niederschlag aus den heftigen, politischen Kämpfen der Zeit in Genf. Eine Satire auf den Radikalismus; aber mehr noch eine Charakterstudie. Ein Taugenichts, der an erhöhter Einbildung auf sein Ich leidet, von der Mutter verzogen, sich seinen Weg durchs Leben sucht. Er gründet eine Zeitung und mahnt zu Aufruhr und Empörung und wird dadurch ein wohlhabender Mann. Gerade hier zeigt sich klar das echt Künstlerische in Töpffer. Er bleibt nicht in Zorn und Hass stecken; er sieht auch hier das Menschliche, die Person reizt ihn, er giebt nicht wohlfeile Anklagen, er giebt eine feine, prachtvoll gesättigte Charakterstudie.

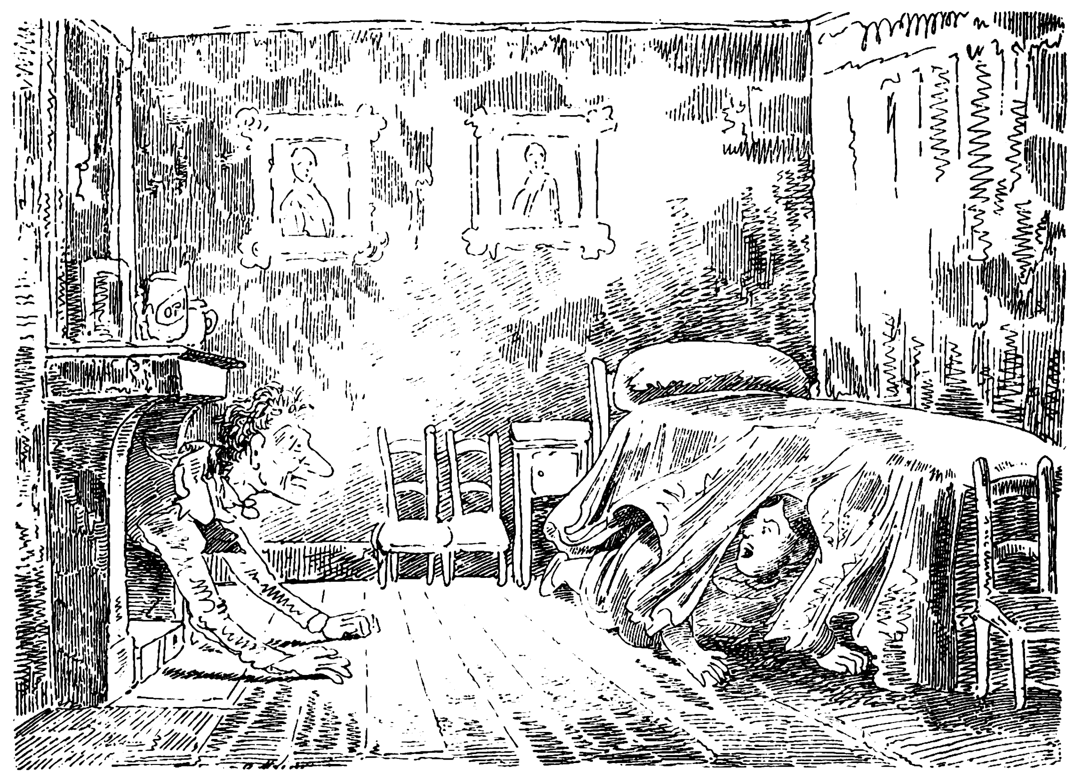
✡

Man hat diese launigen und übermütigen Zeichnungen im Laufe der Zeiten verschieden gewertet. Und je nach dem Charakter der Zeit



Wieder zu sich gekommen, gewinnt Herr Schöntolz die Überzeugung, daß die beiden niederträchtigen Verführer im Einverständnis mit seiner Frau ihn den wilden Tieren preisgegeben haben und seine Haare sträuben sich zu Berge.

und des Urteilers lautete das Urteil anders. Der Radikale nahm an der Verspottung der revolutionären Partei Anstoss, die Gelehrten ärgerten sich über die Diskreditierung ihrer Kaste; Saint-Beuve fand als Salonkritiker die Kost zu derb. Dabei ist in Betracht zu ziehen, dass er den Schriftsteller Töpffer sehr lobt und in Frankreich erst eingeführt hat. Andere vermissen wieder die Einheitlichkeit des Gedankens, sie tadeln die Willkür, die an die Posse erinnere. Und die Moralisten stossen sich daran, dass die Schäden der Gesellschaft nicht ernsthaft verspottet werden, wie es Hogarth gethan habe. So spiegelt sich in diesem Urteil der Wandel der Zeiten. Niemand aber kam darauf, den Standpunkt einzunehmen, der der einzig richtige ist: den künstlerischen. Nicht nur der Charakter Töpffers giebt die Einheit; es ist auch im Stil, in der Technik eine Klarheit bemerkbar, dass alles Andere davor zurücktreten sollte. Es scheint, dass erst unsere Zeit dazu reif wird. Hogarth wurde dem eigenartig strebenden Talent als Vorbild vorgehalten; das Moralisierende des Engländers gab feste Handhaben, man sah in Töpffers Darstellungen niedrige Komik. Aber Töpffer gelang, was Hogarth nicht erreichte: die Auflösung des Komischen in ästhetisches Wohlgefallen. Er erreichte das mit ganz einwandfreien Mitteln. Er ist der geborene Zeichner. Er beschränkt sich auf das geringste Mass; einfache Umrisslinien, Schraffierungen. Alles ist leicht und flüchtig, die Linien schliessen sich fast nirgends zusammen. Der Eindruck, die Impression tritt dadurch lebendig vor das Auge und zugleich gelingt es Töpffer, damit das Charakteristische zu vereinen. In dieser Manier des Andeutens erreicht er mit den einfachsten Mitteln Vollendetes. So flüchtig das aber aussieht, so viel Arbeit und Nachdenken steckt dahinter. Töpffer hat sich selbst über diese Manier seine Theorien gebildet und manche Bemerkungen in seinen literarischen Schriften zeugen davon, dass er, dem die Ölmalerei versagt blieb, nun auf diesem Felde seine eigenste Betätigung gesucht und gefunden hat, als Beispiel dafür, dass das Tüchtige nicht untergehen kann. Um so bescheidener klingt, was Töpffer seinen Zeichnungen als Leitworte mitgab: „Va, petit livre, et choisis ton monde, car aux choses folles qui ne rit pas, baille, qui ne se livre pas, résiste; qui raisonne, se méprend; et qui veut rester grave, en est maître.“



Herr Altholz benützt seine ausserordentliche Magerkeit und steigt durch das Kamin, was dem geliebten Gegenstand grossen Schrecken verursacht.

❋

Töpffer schafft Typen. Dieser „Mr. Pensil", dieser „Monsieur Jabot", dieser dummschlaue, pedantische „Herr Crépin", der verliebte „Herr Vieux-Bois", „Dokteur Festus" und „Monsieur Albert", sie prägen sich ein und es ist nicht willkürlich, wenn jedesmal vor Beginn der Serien auf dem Titelblatt das Porträt dieser Typen gestellt ist, wie um zu sagen: dies hier ist wirklich mein Held, den ich mir gewählt habe und dessen Schicksale ich nun erzähle. So stehen sie vor Einem und die Geschehnisse sind notwendige Folgen der Charaktere; nicht willkürlich gewählte Ereignisse, in die diese Personen hineingestellt werden.


Die achtundzwanzig Sterngucker, welche er unterhält, um Tag und Nacht den Himmel zu beobachten, nehmen den Himmelskörper ebenfalls wahr.

Die Charakteristik beginnt schon mit dem Physiognomischen. Die pfiffige Schlauheit des Mr. Pensil lebt schon in dem Blick der gespannten Augen. Die Pedanterie des Doktors zeigt sich in der bucklig breiten Anlage des Schädels. In dem ordinären Gesicht der Magd prägt sich die beschränkte Gutmütigkeit aus. Herr Jabot, der partout in höhere Kreise hineinkommen möchte und sich nach allen Misshelligkeiten immer wieder „in Positur setzt", gefeit gegen alle Stösse des Schicksals und schliesslich mit einer alten, aber reichen Erbin davonkutschiert, zeigt in seinem grossen Schädel, den ein Friseurgelock ziert, die typische Art des plebejischen Parasiten. Wie prachtvoll markiert sich die Art des pedantischen, reich gewordenen Parvenüs in dem eigentümlich zerdrückten Schädel Crépins mit der breiten, langen Nase und dem verqueren Blick! Dagegen die jammerhaften Physiognomien der Erzieher, die er engagiert, von denen jeder sein System hat, das sie wie Handelsleute anpreisen. Dann die eigentümliche Mischung des Unzufriedenen, Nörgeligen in dem weichen Jungengesicht des jungen Albert, der unter die Sozialisten geht, dessen ganze Triebfeder Eitelkeit ist, dessen gutmütige Mutter aber überzeugt ist, dass er zu Grossem bestimmt ist. Das alles, dieses erheiternd Offenherzige, kommt nebenher zur Erscheinung; es sind Streiflichter, die auf die menschlichen Charakter geworfen werden. Etwas

Bleibendes ist damit geschaffen und es ist eigentümlich, dass man das ganz Moderne deutlich spürt, das über dem Antiquarischen den Sieg behalten hat, weil persönliche Anschauung vorurteilsfrei der Natur folgte. Achtzig Jahre scheinen hier nichts auszumachen. Die Geschichte der menschlichen Dummheit und Komik ist in bleibenden Typen aufbewahrt. Es ist auch dies eine Lehre: wir sollten uns den Glauben abgewöhnen, als beginne mit uns erst die Welt. Das Bleibende zu sehen und dessen Wege zu entdecken, das ergiebt dauerhaftere Wirkungen.

Diese Menschen zeigt Töpffer in Situationen und verbindet sie damit zu Gruppen. Es ergiebt sich, da die Bewegungen immer natürlich bleiben, ein überwältigender Reichtum komischer Gesten, die immer gleichzeitig dem einzelnen Charakter wie dem Ganzen dienen. Die Vielfältigkeit der Beziehungen verblüfft immer wieder. Die Menschen leben sich aus vor uns; wir treffen sie einsam an, wir belauschen sie in ihren geheimsten Gedanken, wir kontrollieren ihre Verstellungen und plötzlich enthüllt sich uns das Theater des Lebens, auf dem die Kreaturen unaufhörlich agieren. Dabei vermeidet Töpffer instinktmässig sicher das Genrebildliche. Seine Art reicht immer hinaus über das zuständlich Idyllische. Hierin ist Töpffer reicher als Busch.

Seine Gestalten bleiben immer, trotz aller Komik, Menschen, glaubhafte Menschen. Seine Situationen sind aus dem Leben gegriffen und ganz prägnant geschaut. Dennoch haben sie eine Grösse, die über das Idyllische hinausgeht. Was Töpffer damit ausdrückt, erschöpft sich nicht in der Situation. Es steckt ein fabelhaftes Leben darin; zwischen den Figuren spielt ein Hin und Her von Beziehungen, die die organische Fortsetzung der markanten Geste des Einzelnen bilden. Diese Lebhaftigkeit des Ausdrucksvollen kann man wohl als französisches Temperament in Töpffer ansprechen. Im künstlerischen Ausprägen des Physiognomischen wäre dagegen englische Schulung, von Hogarth her, zu konstatieren. Das Eigenbrödlerische wäre Schweizer Art.



Und sie wurden unter dem Weidenbaum Pierrettes begraben, gegenüber dem Felsen Mortaise, hinter der Schleuse des grossen Kanals.

Indem es aber dem Künstler gelingt, dem Vielzuviel, das sich leicht solcher geschickten Hand darbietet, Einhalt zu thun und oft die Bewegung so zu konzentrieren, dass eine solche Figur auch im Stillstand, auch in vollständiger Ruhe seinen Charakter ausprägt, gewinnt er als Kontrast eine grosse Monumentalität des Ausdrucks und der Linie. Die unnachahmliche Selbstverständlichkeit, mit der diese Menschen geschlossen vor uns stehen, Denkmälern gleich, die eine Bildnerphantasie aus Begriffen zu menschlichen Lebewesen schuf, hat etwas ganz Überzeugendes, Grosses. Man denkt an Daumiers Ratapoil, wenn man diese Verkörperungen von Ideen sieht.



Herr Altholz wird am Ufer nackt liegen gelassen.

✿

Es ist merkwürdig, wie sehr Bild und Text in der stilistischen Haltung übereinstimmen. Dieser Text erinnert in der knappen Art, die gerade aus der Sachlichkeit die Komik holt, sehr an Ludwig Thoma. Dies ist interessant, weil es wieder zeigt, dass es im Stil, in der künstlerischen Methode Gesetze giebt, die unabhängig vom Verlauf der Zeiten sind. Wir sollten vielleicht weniger die Aufeinanderfolge der Zeiten anbeten, als nach dem Gesetzmässigen der Formgestaltung forschen. Eine Kunstgeschichte, in dieser Weise durchgeführt, würde uns endlich bleibende Erkenntnisse geben und von dem Wust und Ballast des immer Wiederkehrenden befreien. Auch das lässt an Thoma denken, wie plötzlich dem scheinbar getreuen, ungetrübten Bericht Lichter aufgesetzt werden, Ungereimtheiten, Extravaganzen, Unmöglichkeiten; was dann im Zusammenhang mit dem Charakter des sachlichen Berichtes um so grotesker wirkt.

Man sieht, wie Bild und Wort bei Töpffer übereinstimmen. Es ist derselbe Wechsel von Natürlichkeit und Groteske darin, wie in der künstlerischen Form, die einmal die Fülle, die Natürlichkeit des Lebens giebt, um sich dann plötzlich zum Extravaganten zu erhöhen.

Um dieses Verhältnis zwischen Bild und Wort gegen Busch abzugrenzen: die Kongruenz bei Beiden



Beim Anblick so vieler mitleidigen Sterblichen mit einem teilnehmenden Schulzen, läuft das Tier in grossen Schritten herbei, und das ganze Treibjagen läuft in ebenso grossen Schritten davon.

ist auffallend. Wie Busch seine Linie bis zur höchsten Prägnanz führt, so ist auch sein Text von ausgeprägter Geschlossenheit, restlos bis zu einem Ende geführt, wo eine Weiterentwicklung aufhört. Bei Töpffer schlichte, berichtende Prosa. Wie seine Bilder noch das Leben, die Realität erkennen lassen, so bewahrt auch das Wort eine Sachlichkeit und im Verhältnis dazu berührt dann die plötzliche Groteske des Unmöglichen, Karikaturistischen um so unmittelbarer, überraschender. Bei Busch bewegt man sich immer auf einer Linie. Bei Töpffer steigt man auf, hat Überblick und Unterblick; die Scenerie wechselt wie die Darstellung. Es ist überall ein lebhafteres Tempo. Busch sucht die Pointe; Töpffer hat sie auch, aber das Nebenher und die Aufeinanderfolge sind lebendiger, reicher. Die Mittel sind verschieden aber im ganzen hat die Art Beider, das Leben im Abbild des Komischen aufzufangen und mit Text und Bild zu wirken, im Grunde so viel Übereinstimmendes im Wesentlichen, dass man unwillkürlich annimmt, Busch habe diese komischen Bilderromane gesehen und entscheidende Anregung davon gewonnen.

Wie, wenn man von einem Geringeren angeredet wird, man ihn den gesellschaftlichen Abstand fühlen lässt, indem man bloss den Oberkörper dreht, um von der Seite zu sehen, was dieses Individuum eigentlich will.

❁

Zur Herausgabe dieser Zeichnungen hat Töpffer kein Anderer als Goethe ermuntert. Goethe wird das Eigene, das Künstlerische darin empfunden haben, während die Nachwelt die Bestätigung im Beiwerk, im Moralischen, im Sittlichen suchte, dabei aber den eigenen Massstab anlegte, den Massstab des Durchschnitts und daher in der Rechnung zu einem Fehlbetrag kam, den sie dem Autor zur Last schrieb. Ursprünglich hatte Töpffer nicht an eine Veröffentlichung gedacht; die Zeichnungen lagen gebunden im Salon der Töpfferschen Wohnung aus. Hier sah sie Eckermann, den Soret (ein Schulfreund Töpffers, seit 1822 in

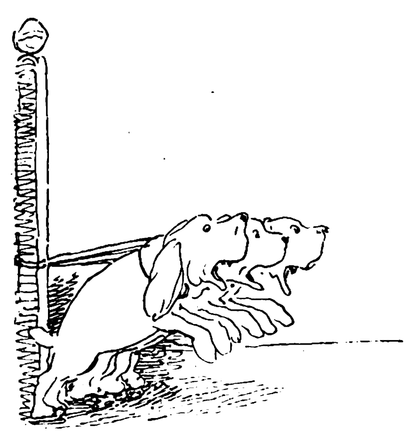
Weimar, Erzieher des Erbgrossherzogs Alexander) an Töpffer empfohlen hatte. Eckermann war 1830 in Genf und besuchte Töpffer. Er sah die Zeichnungen und da sie ihm ausserordentlich gefielen, bat er ihn, sie nach Weimar senden zu dürfen, da Goethe gewiss viel Gefallen daran finden würde. So kamen die Albums im Neujahr 1831 zu Goethe, der das Talent, das darin zum Ausdruck kam, rühmend anerkannte. So schickte Töpffer ein Jahr darauf noch einmal eine weitere Sendung inzwischen vollendeter, anderer Serien nach Weimar und der Erfolg war der gleiche. Durch diesen Beifall ermutigt, fasste Töpffer den Entschluss, die Albums zu veröffentlichen; seine Freunde hatten ihn schon immer dazu geraten. Und zwar vervielfältigte er die Zeichnungen mittelst des autographischen, sonst nur zu Vervielfältigung von Rechnungen u. s. w. benutzten Verfahrens; er stellte Versuche an und fand, dass er hiermit das Künstlerische des Streichs unmittelbar wiedergeben konnte.

Die Stellen, die sich auf Töpffer beziehen, finden sich bei Eckermann (Gespräche mit Goethe) und, genauer, bei Soret (in dem Buch „Unterhaltungen Goethes mit Fr. Soret, das den III. Teil Eckermann berichtigt):

„Wir gingen zusammen Töpffers Zeichnungen durch, die die Abenteuer des Dr. Festus behandeln und die Goethen besonderes Vergnügen machten. Das ist ja toll, sagte er mehrmals; der Künstler sprüht ja von Talent und Geist. Gewisse Stellen zeigen eine unnachahmbare Vollkommenheit; sie beweisen, was der Künstler machen kann, wenn er neue Themen behandelt, mit weniger Eilfertigkeit verfährt und vorher mehr reflektiert. Mit einem weniger unbedeutenden Text würde Töpffer Dinge erfinden, die über unsere Begriffe gehen."

An einer anderen Stelle:

„Man thut Töpffer Unrecht, wenn man sein Genie mit dem von Rabelais vergleicht und sagt, er habe von ihm Gedanken entlehnt; Töpffer ist Original durch und durch."



Indessen halten die Hunde gute Wache.



JOHN CONSTABLE, WATERLOO BRIDGE



JOHN CONSTABLE, DAS FLUSSTHAL


WILLIAM TURNER, CLIVEDEN AN DER THEMSE

EIN BRIEF

VON

EUGÈNE DELACROIX

An Herrn Th. Silvestre.

Paris, den 31. Dezember 1858.

Mein werter Herr! Ich erhielt Ihren Brief aus London und finde den mir gewährten Zeitraum zu kurz, sowohl für den zu behandelnden Gegenstand, als auch für meinen Gesundheitszustand, der gerade seit drei Tagen jämmerlich ist; während ich mich sechs Monate lang vorzüglich fühlte, leide ich jetzt an einem Unbehagen, das mich gänzlich herunterbringt. Hätten Sie mir zu der gewünschten Auskunft nur ein wenig mehr Zeit gelassen, so würde ich meine gesunden Momente dazu benützen, um ausführlicher auf ein Thema einzugehen, mit dem ich mich mit dem grössten Vergnügen beschäftige. Die Rückschau auf mein Leben in England und die dortigen Freunde, sind mir eine sehr liebe Erinnerung. Fast Alle sind inzwischen dahingegangen. Von all den englischen Künstlern, die mir die Ehre angethan haben, mich zu empfangen — alle mit der grössten Herzlichkeit; und das war nichts Kleines, denn ich war damals noch so gut wie unbekannt — ist, soviel ich glaube, nicht mehr einer am Leben. Wilkie, Lawrence, die beiden Fieldings, grosse Künstler, besonders der Eine, Copley, als Landschaftsmaler und Aquarellist, Ettie, der, glaube ich, ganz kürzlich gestorben ist, haben mir Alle

* Diesen Brief schrieb Delacroix an Théophile Silvestre im Jahre 1858, 23 Jahre nach seiner englischen Reise. Man weiss, welch grossen Einfluss die englische Malerei auf seine Kunst hatte.


JOHN CONSTABLE, LANDSCHAFT

rer geworden und könnte Das nicht mehr geniessen, was jetzt dort zu sehen ist. Die Schule selbst ist eine andere geworden. Vielleicht müsste ich jetzt Lanzen brechen für Reynolds, für den Charmeur Gainsborough, den Sie mit vollem Recht so lieben. Nicht etwa, dass ich ein Gegner Dessen bin, was jetzt in englischer Kunst geleistet wird. Ich bin sogar frappiert von der ausserordentlichen Gewissenhaftigkeit, die dieses Volk in alles legt, selbst in das Bereich der Phantasie: es scheint sogar, dass jetzt, wo sie sich mehr dem Detail zugewendet haben, ihre eigenste Begabung stärker zu Tage tritt, als früher, wo sie den Lehren der Italiener und den flämischen Koloristen folgten. — Aber was thut dabei die äussere Schale. Unter jener scheinbaren Verwandlung bleiben sie im Kern immer Engländer. Sodass sie, anstatt einfache und blosse Nachahmungen der primitiven Italiener zu geben, wie es bei uns Mode geworden ist, in die Manöver dieser alten Schulen eine eminent persönliche Note bringen. Sie legen das Interesse hin-

das grösste Entgegenkommen gezeigt. Ich spreche hierbei noch gar nicht von Poterlet, einem Landsmann von mir, durch dessen all zu frühen Tod die Kunst einen grossen Verlust erlitt; auch nicht von Bonington, meinem guten Kameraden, mit dem ich in London zusammenlebte, umgeben von all dem Zauber, der einen heissblütigen jungen Mann dort umfängt im Geniessen der herrlichsten Meisterwerke und einer ganz ausserordentlichen Civilisation. Ich habe kein Verlangen danach, London wiederzusehen; keine all jener Erinnerungen würde mir dort lebendig werden, und vor allem: ich bin ein Ande-

ein, das aus der Leidenschaft zum Malermetier entspringt, und das im grossen und ganzen uns fehlt; bei uns zu Lande giebt man sich zufrieden mit kalten Imitationen von Vorschriften und Stilgesetzen der Schulen, die einmal in Blüte standen.

Ich schreibe all dies nieder ohne anzuhalten und werfe alles hin, wie es mir durch den Kopf geht. Vielleicht hätten sich meine damaligen Impressionen jetzt ein klein wenig modifiziert. Vielleicht fände ich jetzt bei Lawrence die Spuren einer Effekthascherei, die zu sehr an Reynold's Schule



WILLIAM TURNER, DER KÄMPFENDE „TÉMÉRAIRE“

WILLIAM TURNER, DIE SONNE VENEDIGS

gemahnen; aber seine wunderbare Feinheit der Zeichnung, das Leben, das er seinen Frauengestalten einhaucht, so dass man das Gefühl hat, als sprächen sie mit Einem, gaben ihm als Porträtmaler beinahe eine gewisse Superiorität über van Dyck, dessen wundervollen Gestalten doch immer ruhig Modell stehen. Der Glanz der Augen, die halbgeöffneten Lippen wirken unvergleichlich bei Lawrence. — Auch von ihm wurde ich mit grösster Freundlichkeit aufgenommen; er war überhaupt ein ausserordentlich liebenswürdiger Mensch, ausser wenn Jemand seine Bilder kritisierte.

Zwei oder drei Jahre nach meinem englischen Aufenthalt, schickte ich einige Bilder hin, unter anderen „Griechenland auf den Ruinen von Missolungi" und den „Marino Faliero". Dieses letztere Bild hat ihn so interessiert, dass er, wie man mich versicherte, die Absicht hatte, es zu kaufen; er starb aber ungefähr um diese Zeit. Gelegentlich eines kleinen Artikels, den ich über sein Papstbildnis in der Revue de Paris veröffentlichte, bekam ich ein acht Seiten langes Schreiben von ihm. Ich beging die Unvorsichtigkeit, den Brief, noch ehe ich ihn ordentlich gelesen hatte, einem enragierten Autographen-Sammler zu zeigen, dem ich ihn nicht wieder entreissen konnte,

Wilkie war ebenfalls so entgegenkommend mir gegenüber, wie es sein reservierter Charakter zuliess. Eine der packendsten Erinnerungen aus jener Zeit ist für mich seine Skizze zu „John Knox, predigend", geblieben. Später hatte er ein Bild danach gemalt, das wie mir gesagt wurde, weit hinter dieser Skizze zurückstand. Als ich damals die Skizze sah, hatte ich mir erlaubt, mit echt französischer Verve ihm zu sagen, dass „Apollo selbst, wenn er zum Pinsel griffe, dies Meisterwerk nur verderben könnte, wenn er es fertig stellen wollte." Einige Jahre später sah ich ihn in Paris wieder. Er besuchte mich und zeigte mir mehrere Zeichnungen, die er von einer grossen Reise durch Spanien, von der er gerade zurückkehrte, mitgebracht hatte. Er war augenscheinlich in der grössten Aufregung, durch die Bilder, die er dort gesehen hatte. Ich fand es höchst bewunderungswürdig, dass ein Mann von so grosser Begabung, der schon ein ganzes Künstlerleben hinter sich hatte, von Kunstwerken in einem solchem Grade beeinflusst werden konnte, die ganz von den seinen abweichen. Kurze Zeit darauf starb er übrigens in einem recht beklagenswerten Geisteszustand.

Constable ist ein bewunderungswürdiger Künstler und England ist mit Recht stolz auf ihn. Ich habe schon mit Ihnen von seinem Wirken und von dem Eindruck gesprochen, den ich von ihm empfing, als ich das „Blutbad von Chios" malte. Er und Turner sind wahre Reformatoren. Sie sind aus den Gleisen der alten Landschaftsmaler herausgetreten. Unsere Schule, in der es jetzt eine Fülle ähnlicher Talente giebt, hat grossen Nutzen aus ihrem Beispiel gezogen. Géricault war ganz bestürzt über eine der grossen Landschaften, die Constable uns geschickt hatte.

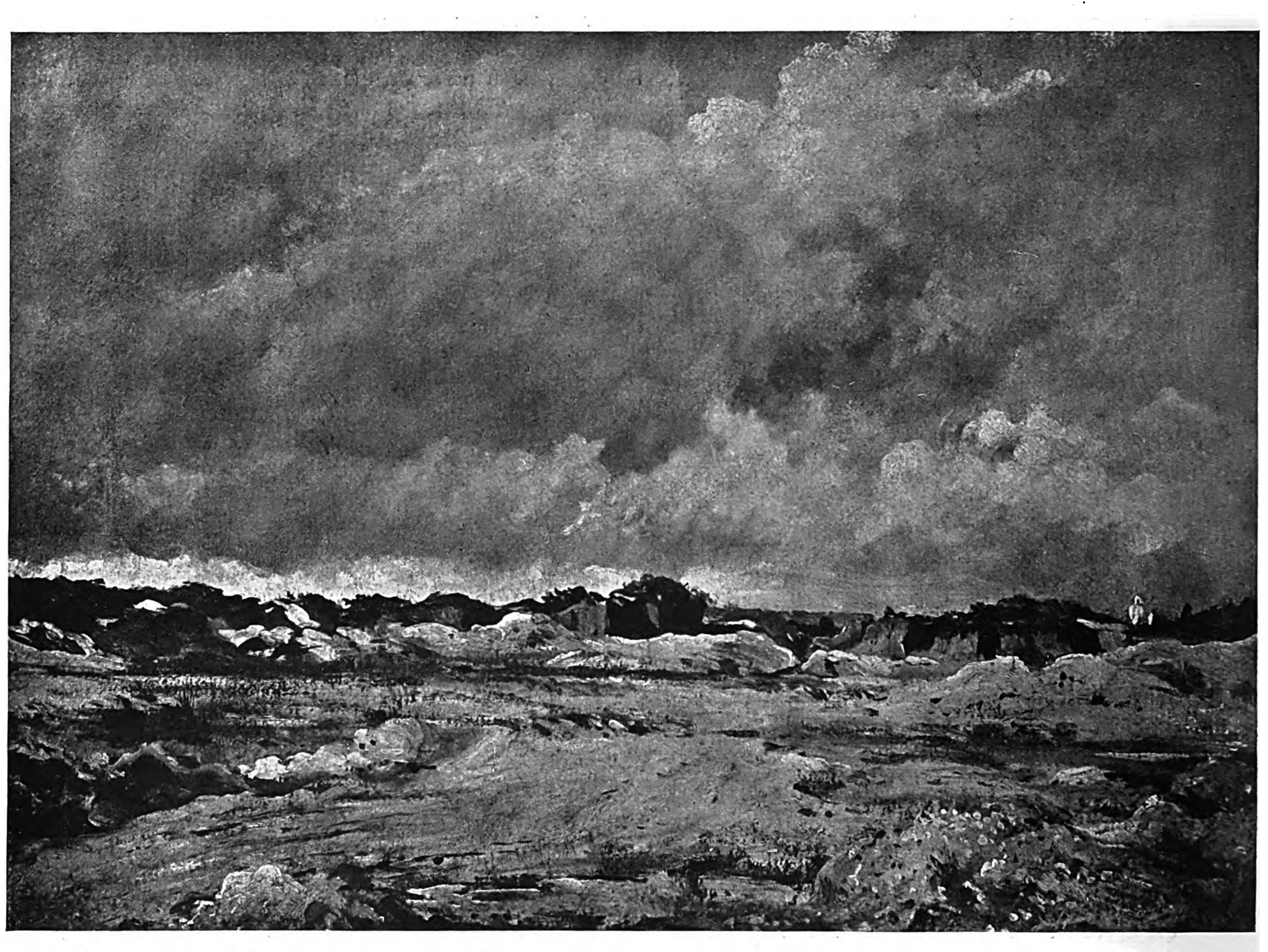
Charlet und Géricault waren nicht zu gleicher Zeit mit mir in England; was ich über diese beiden Künstler denke, brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen. Sie kennen meine grosse Bewunderung für Beide. Charlet ist einer der bedeutendsten Menschen unseres Vaterlandes; aber niemals wird man bei uns einem Manne ein Denkmal errichten, der nur mit einem kleinem Stift hantiert hat, um kleine Figürchen zu zeichnen. Poussin hat zweihundertfünfzig Jahre auf jene famose Kollekte zu seinem Denkmal warten müssen, dass, soviel ich weiss, noch immer nicht existiert, dank der Unzulänglichkeit der Geldmittel. Hätte er nur zwei Dörfer verbrannt, so hätte er nicht so lange darauf zu warten brauchen.

Ich hoffe, dass Sie uns die schönen Bilder herüberbringen, von denen Sie mir berichten. Unsere heimatliche Schule braucht dringend frisches Blut in ihren Adern. Sie ist alt und die englische scheint jung zu sein. Sie sucht die Natur und wir denken nur daran, Bilder nachzumalen. Das sind meine Ansichten, die ich leider nicht ändern kann; werfen Sie deswegen keinen Stein auf mich!

Ich danke Ihnen dafür, dass Sie mich auf ein Kapitel meines Lebens gebracht haben, das ich liebe. Hier haben Sie nun vier Seiten eines armen Kranken, den diese Erinnerungen ein wenig erfrischt haben. Ich wäre glücklich, wenn sie Ihnen von Nutzen sein könnten. Sie wissen, wie dankbar ich Ihnen bin und mit welcher Freude ich Ihnen einen Gefallen erweise.

Ihr ganz ergebener

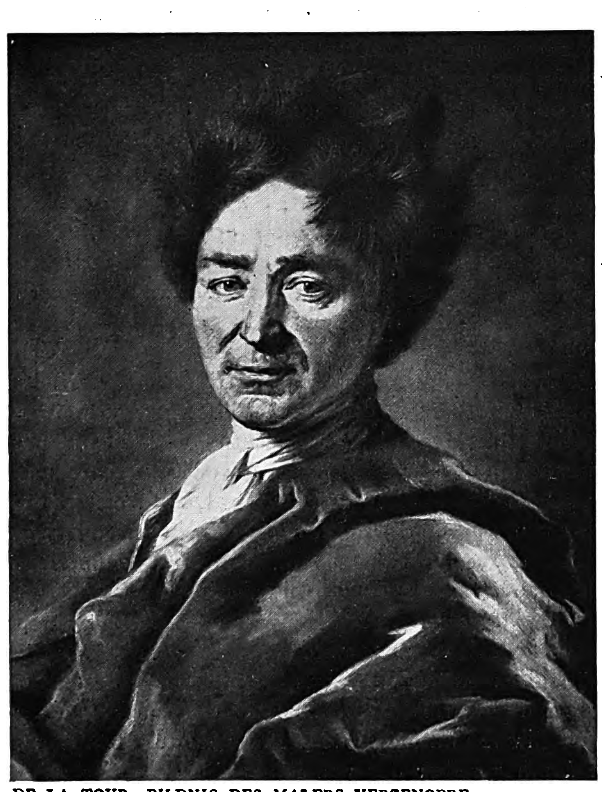
Eugène Delacroix.



JOHN CONSTABLE, HAMPSTEAD HEATH



CHRONIK



DE LA TOUR, BILDNIS DES MALERS VERZENOBRE

Am 28. Juni ist Richard Muther einer akut verlaufenden Arterienverkalkung in einem schlesischen Badeorte erlegen. Er ist nicht alt geworden; noch nicht einmal fünfzig, und konnte doch sein Lebenswerk, jene Mission, die ihm durch seine Begabung zugefallen war, seit Jahren als abgeschlossen betrachten. Reich begabt war er, in einer bestimmten Richtung sogar ungewöhnlich begabt und ausserdem eine Persönlichkeit von deutlicher, wenn auch nicht gerade vornehmer Prägung. Der hervorstechende Zug seines Wesens war jene Gewandtheit, wie sie bei uns zu Lande als in Sachsen beheimatet gilt. Sie zeichnete namentlich den Redner Muther aus, der lebhaft und ein wenig nervös mit undeutlicher Interpunktion eine reichliche Stunde sein Auditorium zu unterhalten wusste. Man hatte dabei den Eindruck, als ob er im gleichen Tone ohne merkliche Anstrengung noch stundenlang hätte weitersprechen können. Auch der Schriftsteller Muther war in erster Linie gewandt und zwar, wie wir uns beeilen hinzuzufügen, auf angenehmere Art als der Redner. Er wusste seine Worte geschickt zu wählen und hatte für die Kadenz des Satzes ein feineres Ohr als neunzig vom hundert seiner gelehrten Kollegen. So fand denn Alles, was er schrieb, rasche Verbreitung bei der bildungsdurstigen Menge, die in aller Kürze angenehm belehrt zu werden wünscht. Anfänglich war Muther als



WILLIAM TURNER, DIE BAI VON BAJAE

zünftiger Gelehrter und Vertreter eines Spezialfaches aufgetreten. Das Hauptwerk dieser frühen Jahre war seine umfangreiche Geschichte der Buchillustration der Gotik und Frührenaissance, die durch lebhafte Anteilnahme des Verlegers Hirth zu einem typographischen Meisterwerk gestaltet wurde und trotz ihrer Lücken ein wertvolles Denkmal unserer wissenschaftlichen Literatur bleibt. Als sie erschien, war Muther vierundzwanzig Jahre alt!

In München ist dann aus einem lebhaften Verkehr mit der jüngeren Künstlerschaft jenes Buch erwachsen, das seinem Autor den grössesten Ruhm und die schwersten Verdriesslichkeiten bereitete, die Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Seit langem hatte keine kunstgeschichtliche Arbeit einen solchen sensationellen Erfolg geerntet. Das Publikum, das durch die gangbare Kunstschreiberei wahrlich nicht verwöhnt war, fühlte sich durch die Leichtigkeit der lebendigen Darstellung angenehm überrascht und die jüngere Künstlergeneration klatschte freudigen Beifall, weil sie sich selbst mit ihren Wünschen, ihren Sympathien und Abneigungen in diesen Bänden wiederfand, die für die Kämpfe des Tages ein erwünschtes literarisches Rüstzeug lieferten. Auf den Skandal, der sich nachträglich an das Buch knüpfte, als die ungewöhnliche Verwertung fremder literarischer Arbeiten durch Muther bekannt wurde, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Er ist in dem Kreise der Zunft verhallt und hat die einmal errungenen Erfolge nicht abzuschwächen vermocht. Dass diese Erfolge nicht von langer Dauer waren, hatte andere Gründe. Das Buch war allzu aktuell gewesen, um nicht rasch zu veralten. Dabei darf es hervorgehoben werden, dass nicht nur die Bewertung dieser und jener Persönlichkeit, sondern auch die ganze Art der Betrachtung Muthers veraltet ist oder doch eben jetzt im Begriff steht, zu veralten: ich meine das Interesse, das Muther überall am gegenständlichen Inhalt des Kunstwerks nimmt. Tatsächlich spricht er ganz im Sinne einer Zeit, die er im übrigen bekämpft, wenn er viel mehr von den Vorwürfen der Malerei als von ihrem zeichnerischen oder koloristischen Ausdruck redet. Er klassifiziert nach Gegenständen, tadelt die Einen wegen unglücklicher Wahl ihrer Stoffe und rühmt einen Menzel, weil er sich im Walzwerk dem Leben der Gegenwart zuwendet. Es verschlägt nicht viel, dass die Künstler selber das Unkünstlerische einer solchen Betrachtungsweise kaum beachten, denn sie machen es, wenn sie von Kunst schreiben, für gewöhnlich auch nicht anders. Die formalen Erwägungen, von denen sie sich in Wahrheit leiten lassen, bleiben unausgesprochen, weil schwer zu definieren. Hildebrand ist eine seltene Ausnahme.

Die spätere literarische Thätigkeit des vielgewandten Muther leidet vollends unter dem Eindruck einer geschäftsmässigen Verwertung seiner Gaben. Die rasch und rund geschriebenen Bücher über Rembrandt, über die englische und belgische Malerei und die Bändchen, die Muther selber der von ihm redigierten Serie der „Kunst" beisteuerte, sind journalistische Arbeit leichten

Kalibers. Dass Muther mehr und mehr zum Journalisten wurde, soll ihm darum keineswegs zum Vorwurf gemacht werden. Vielleicht sind vornehmere Tagesschriftsteller, Repräsentanten der in Frankreich blühenden Critique d'Art vom Schlage der Burger, Huysmans und Zola, unserer Kunstpflege nötiger, als ein paar Spezialkenner mehr. Aber eben Jenen dürfen wir Muther nicht beizählen. Es mangelte ihm für eine solche Rolle durchaus an der Innigkeit und an dem Ernst des verstehenden Mitfühlens. Er war klug ohne Tiefe und gewandt ohne Feinheit. G. Pauli.

❊

Im Kunstgewerbemuseum vollzieht sich unter der Herrschaft des neuen Direktors, Herrn Gustav von Falke, eine Gutes verheissende Umwälzung. Es wird dort allmählich hell. Dieses unselige Museum, wohl das unpraktischste unter den vielen unbrauchbaren, deren wir uns in Deutschland erfreuen, war bisher eine Qual für die Augen. Riesige Fenster, die tief hinunter gehen, aber dafür die Decke nicht erreichen, die Wände dunkel, die Decken dunkel, all das ergab eine Finsternis, die durch das grelle Licht der Fenster geradezu unerträglich gemacht wurde. Jetzt wird eine der schwerfälligen Decken nach der anderen mit Weiss überpinselt. Und die Wirkung ist vortrefflich, man kann endlich etwas sehen. Würden nun noch die unteren Teile der Fenster verhängt, so wäre die Verbesserung vollkommen. Ein Museumssaal muss hohes Seitenlicht haben. Er kann seiner Natur nach keinem Prunksaal gleichen, denn man soll überall gleichmässig gut sehen. Ein Museumsbau hat zu Verwandten nicht Paläste und Schlösser, sondern Fabrikbauten, Spinnereien, Webereien u. ä. Bisher ist meines Wissens noch nirgends ernsthaft probiert worden, das ganze Gebäude rein von dem Problem der Lichtführung aus — dem einzig wichtigen — zu lösen. In den vorhandenen Museen muss man sich eben helfen so gut es geht. Vorläufig macht man im Kunstgewerbemuseum noch Halt vor einigen „Holz"decken, und verzweifelt anscheinend vor der hoffnungslos finsteren Höhle des Lichthofs. Nur radikale Mittel könnten helfen: den ganzen Schmuckunsinn einschliesslich der echt granitenen Pfeiler und der höchst grauenvollen Metallzieraten weiss zu streichen und die schnöden bunten Streifen aus dem Oberlicht zu entfernen. Bei der Gelegenheit könnten auch die Majolikawände an den Treppen mit einer gütigen Farbe bedeckt werden; bisher fanden diese leider infolge besserer Beleuchtung mehr Betrachter als die echten persischen Fliesen. Würde dann die Sammlung noch etwas gesichtet, die Überfülle reduziert, allzu „restaurierte" Sachen und die absurden Prunkstücke kurzerhand entfernt, so würde das Museum endlich seinem Zweck gerecht: ein ernsthaftes, aufrichtiges Studium der alten Gewerbe zu ermöglichen und dadurch die neuen anregend zu fördern. Die weissgetünchten Decken lassen das Beste hoffen. August Endell.

❊

Berichtigung: Im vorigen Heft, S. 472, Z. 19b, soll es nicht heissen: „Spitzweg holte sich von Diez", sondern: „Spitzweg holte sich von Diaz". D. Red.

❊

Neue Bücher:

Alfred Kubin: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, mit 52 Zeichnungen. Bei Georg Müller, München. Geb. M. 7,50.

Friedrich Naumann: Form und Farbe, Ausstellungsbriefe. Im Verlag der Hilfe. Berlin-Schöneberg.

Ludwig W. Abels: Alt Wien. Bei Marquardt & Co., Berlin. Mit 40 Bildern. Geb. M. 7,50.

James Mac Neill Whistler: Die artige Kunst sich Feinde zu machen. Bei Bruno Cassirer, Berlin. Geb. M. 8.

Curt Bauer: Die Ästhetik des Lichts. Im Verlag R. Piper & Co., München.

A. Plehn: Die Figur im Raum. Bei Marquardt & Co., Berlin. Kart. M. 1,50.

Hans von Marées' Fresken in Neapel. Mappe mit 7 Lichtdrucktafeln, 12 Lichtdrucken und einem Text von Paul Hartwig. Bei Bruno Cassirer, Berlin. Geb. M. 40.

W. von Wasiliewski: Arthur Volkmann. Bei R. Piper & Co., München.

Herm. Struck: Die Kunst des Radierens. Mit zahlreichen Abbildungen. Bei Paul Cassirer, Berlin. Geb. M. 28.

Karl Scheffler: Paris. Mit 70 Abbildungen. Im Insel Verlag, Leipzig. Geb. M. 12.

Th. Duret: Die Impressionisten. Mit acht Originalradierungen und vielen Abbildungen. Bei Bruno Cassirer, Berlin. Geb. M. 28.

Aug. Endell: Die Schönheit der Grossstadt. Bei Strecker & Schröder, Stuttgart. Geb. M. 1,60.

Kunst und Künstler-Almanach. Mit 16 Abbildungen. Bei Bruno Cassirer, Berlin. Geb. M. 3,50.

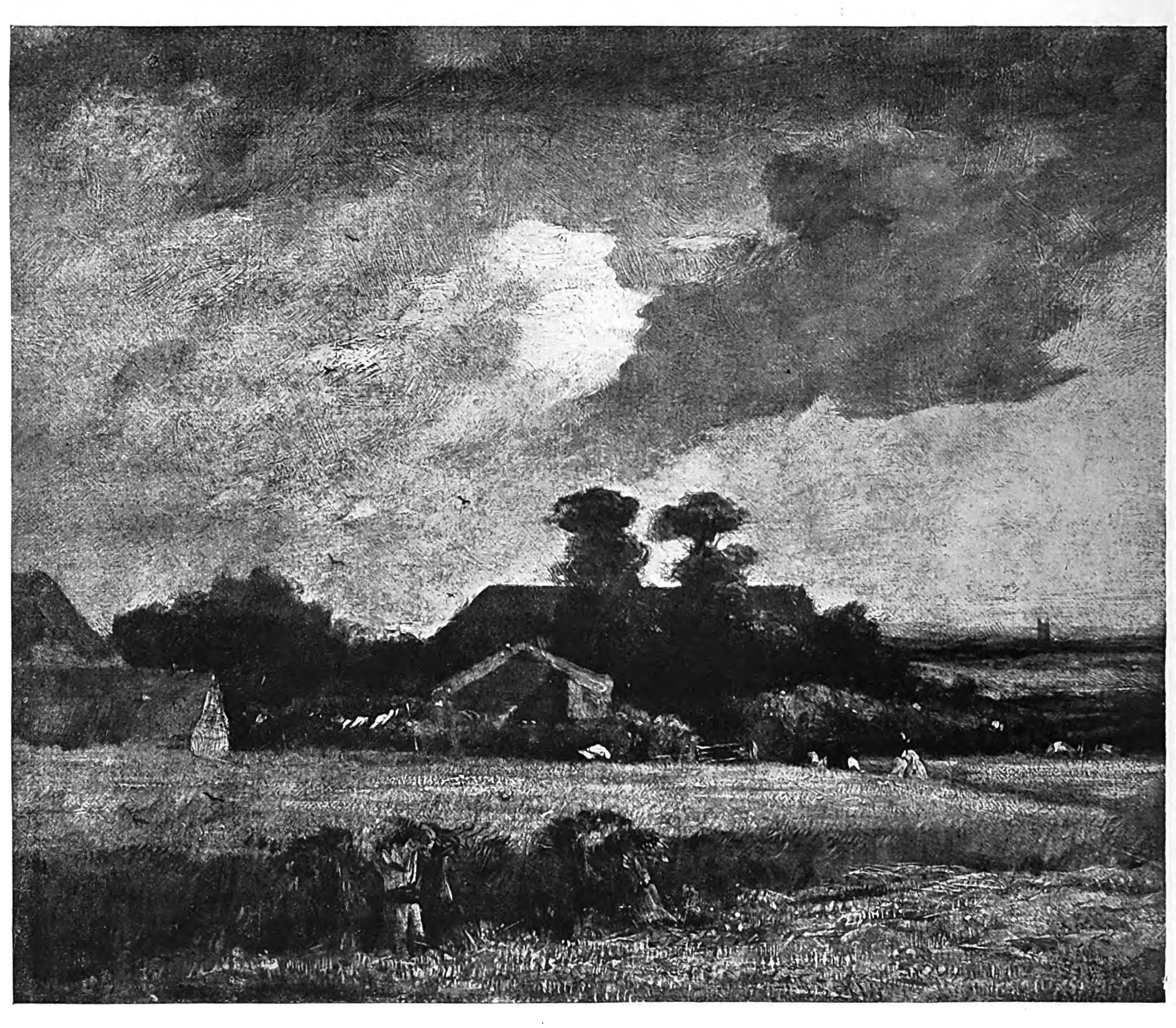
Ad. Hildebrand: Gesammelte Aufsätze. Bei J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

Karl Fr. Nowak: Sanssouci. Buchschmuck von Fr. von Bayros. Bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Geb. M. 4.

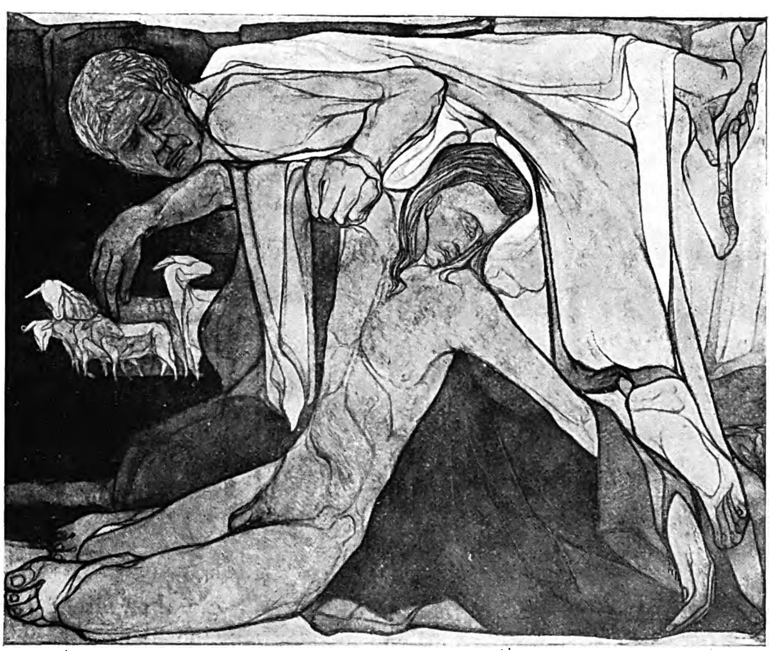
Hans Thoma: Im Herbst des Lebens. Mit Buchschmuck vom Verfasser. Im Verlag der Süddeutschen Monatshefte. Geb. M. 8.

Eugène Delacroix: Mein Tagebuch. Zweite Aufl. Mit dem Bildnis des Künstlers. Bei Bruno Cassirer, Berlin. Geb. M. 4,50.

Kurt Bertels: Honoré Daumier. In der Sammlung „Klassische Illustratoren". Bei R. Piper & Co., München.



JOHN CONSTABLE, DAS KORNFELD, STUDIE



JAN THORN PRIKKER, KAIN UND ABEL
AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, DÜSSELDORF

KUNSTAUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. — Neben der interessanten und für Düsseldorf sehr wichtigen Ausstellung des Sonderbunds, die nunmehr in Barmen, Köln, Münster usw. gezeigt werden soll, sind im Kunstpalaste zwei „grosse" Ausstellungen organisiert worden: eine „christliche" und eine „deutsche".

Die hervorragendsten Werke auf der deutschen Ausstellung sind die Leibls aus dem Reichenberger Museum und die vier Bilder Liebermanns, — zwei ältere, die Judengasse und ein Strandbild. Leider sind diese bedeutendsten Werke sehr schlecht gehängt. So ist zum Beispiel Leibls Damenporträt in einen Rokokosalon, hinter eine Pallenbergsche riesige bronzene Löwengruppe gekommen. Düsseldorfische Bilder hingegen, die über das übliche Niveau nicht hervorragen, machen sich an den auffälligsten und besten Plätzen breit. Dass es in Düsseldorf auch gutes Modernes giebt, beweisen nur die Sonderbündler, Bretz, Clarenbach, Schmurr, Ophey und Alfred Sohn-Rethel. Dann sind noch von Düsseldorfern zu nennen Engstfeld, Kukuk, Westendorp, Volkhart, und von Auswärtigen Pankok, Trübner, Weiss und Slevogt.

Die christliche Ausstellung umfasst eine retrospektive Abteilung mit Werken vom siebenzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert aus rheinischen, westfälischen und österreichischen Kirchen, Klöstern und Museen, Erzeugnisse der Beuroner Kunstschule und Entwürfe für Kirchen, Kapellen usw. Unter diesen letzten ist Behrens Hagener Kirche mit den Fresken von E. R. Weiss die einzig ganz modern empfundene. Die erfreulichsten Räume sind die des Deutschen Werkbundes, die Lauweriks ausgestattet hat, und die modernes Kunstgewerbe enthalten: Plastiken von Bosselt, Minne und Mendez d'Acosta, Entwürfe von Koloman Moser für die Steindorfer Kirche, Ölskizzen von Hölzel, Bücher, ausgestattet von Ehmcke und Behrens, und, als Wichtigstes, Kartons von Thorn-Prikker, diesem seltsam dekorativen Holländer, der in Krefeld wohnt.

Eine Abteilung für sich bilden die Malereien. Teils sind es Werke von Künstlern, die zufällig Motive aus der Bibel gemalt haben, wie Böcklin, Trübner, Strathmann, Skoovgaard, Enkell, teils Bilder solcher Maler, deren Stoffgebiet das Christentum wenigstens zeitweise bildet. So füllt Toorop ein Kabinet mit Werken, die seine Entwickelung zeigen, von seiner Israelszeit bis zu den Neoimpressionisten, von Diesen zu den Javanern und endlich zu Dürer. Mit prachtvoll gemalten Brutalitäten ist Corinth, mit einfältig-gemütvollen Kinderbibelgeschichten Steinhausen vertreten. Von Uhde sind Malereien ausgestellt, die erstaunen lassen, daß sie die



JAN THORN PRIKKER, ZWEI APOSTEL
AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, DÜSSELDORF

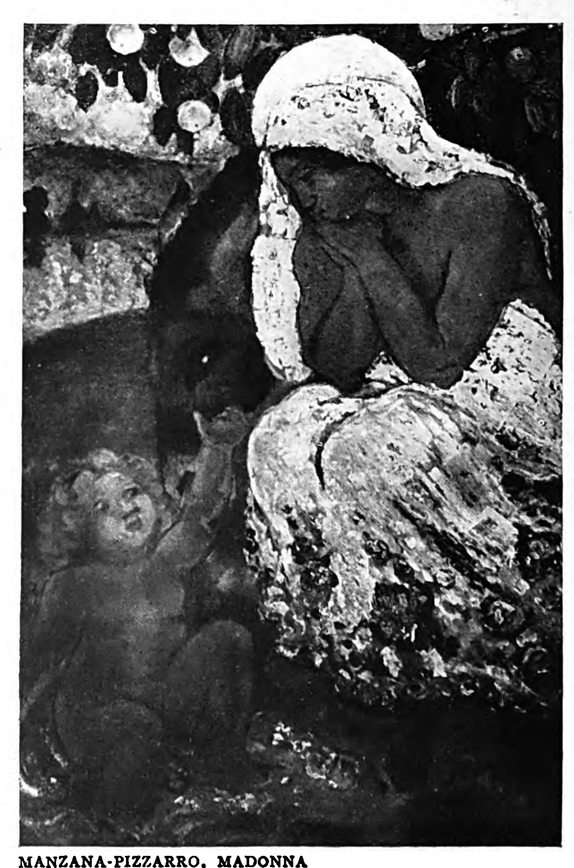
religiöse Welt einmal mit Entsetzen erfüllt haben; von Gebhardt frühere Werke, die an die alten Flamen denken lassen, und neuere, die voll eines baltischen Pathos und undeutscher Empfindungen sind. Die Engländer sind durch Wilson, Watts und Crane, die Belgier durch Knopff vertreten. Die Säle der Franzosen sind die wichtigsten der Ausstellung. In ihnen hängen Kartons und Malereien von Puvis, Bilder von Denis, von Serusier und Carrière, Graphik von Gauguin, Rédon, Cézanne usw.

Dass die moderne Kunst in der Ausstellung zu Worte gekommen ist und zwar viel weniger schüchtern, als man es in der konservativsten Kunststadt Deutschlands hätte fürchten sollen, ist das Verdienst Prof. Boards; ein Verdienst, das sehr hoch eingeschätzt werden muss, angesichts der post festum kommenden Entrüstung der Düsseldorfer über die grossen Franzosen auf der Sonderbundausstellung. A. F.

München. — Die Galerie *Heinemann* hat ein vorzügliches Jugendwerk von Rembrandt erworben: David überbringt dem König Saul das Haupt des Goliath. Die wundersam weich in der farbigen Behandlung gehaltene Studie zeigt vor allem in den lichten gelben und blauen Tönen die Hand des Meisters, ebenso in der souveränen Flüchtigkeit der Zeichnung, wenn sich auch der Gesamteindruck nicht sogleich als typisch rembrandtisch ausspricht. Einzelheiten, wie die Auszeichnung des Pferdes, die Behandlung des Mantelsaumes deuten sogleich die nahe Verwandtschaft mit dem Haager „Simeon im Tempel", während die Untermalung an den Berliner „Raub der Proserpina" erinnert. Nicht allein diese Qualitäten, sondern die Bezeichnung bestimmen mich, das Bild nur vermutungsweise erst auf 1631 anzusetzen, obwohl bisher, gerade von Kennern wie Bode und Friedländer, allgemein 1627 (ein sehr frühes Datum!) gelesen wurde. Die unlängst im „Burlington magazine" abgebildete Unterschrift lässt eine durch einen Verbindungsstrich 16/31 getrennte Jahreszahl erkennen — wozu sich freilich nicht auf Bildern, wohl aber auf Briefen Analoga finden lassen.

Unter den übrigen Neuerwerbungen Heinemanns befinden sich zwei wirkungsvolle Werke des französischen Landschafters Georges Michel (1763—1843), die wie eine Vorahnung mancher der schwermütigen Flussstimmungen Daubignys erscheinen. U-B.

Dresden. — Hinter der Kreuzkirche entstand während der letzten Jahre eine Gruppe beachtenswerter Gebäude, die Superintendentur, die Sparkasse und eine Bank. Neudresdner Barock. Der Stein ein wenig erweicht und plastisch betont. Die Verhältnisse an der Grenze des Monumentalen umgebogen. Jetzt ist auch das Rathaus fertig geworden; der Darmstädter Carl Roth hat es gebaut. Die eingeborenen Architekten



MANZANA-PIZZARRO, MADONNA
AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, DÜSSELDORF



JAN TOOROP, DIE VERMÄHLUNG MARIENS
AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, DÜSSELDORF

sollen unzufrieden sein; das Gebäude ist aber nicht schlecht und strebt sichtlich nach jenem geliebten neudresdner Stil. Besonders thut es der Turm, der recht geschickt in die berühmte Silhouette der Stadt eingegliedert ist. —

An der grossen Photographischen Ausstellung könnte die sogenannte Kunstphotographie gesunden. Wem es jetzt nicht klar wird, dass all die malerischen Gesten und genialen Schleier der Kameralisten nur Tricks sind, nur seichte Nachgüsse, dem ist nicht zu helfen. Bestenfalls dürfte man diese Abtönungen, Verwischungen, Milderungen als ein Mittel der Geschmacksbildung werten. Aber auch das nur sehr relativ. Schliesslich bleibt doch nichts anderes über, als eine gewisse Augenübung. Die Berufsphotographen sind wesentlich besser geworden, haben die Amateure überflügelt. Die wissenschaftliche Photographie entwickelt sich konsequent unter dem Zwange sachlicher Aufgaben. Die Amateure sollten sich mühen auf diesen Gebieten des Naturerforschens, der Beobachtung von Vegetabilien und Tieren, des Aufnehmens alter Bauwerke, des Sammelns verschwindender Kulturdenkmale, Nutzen zu stiften. Im übrigen: Dresden versteht es, Ausstellungen zu arrangieren. R. B.

Berlin. — Es ging neulich die Mitteilung durch die Zeitungen, in England seien berühmte Bilder Rembrandts aus der Sammlung des Lord Landsdowne zu ungewöhnlich hohen Preisen verkauft worden und auch Generaldirektor Bode hätte sich neben Pierpont Morgan an den Geboten beteiligt. Diese Nachrichten sind falsch. Es ist nichts aus der Sammlung Landsdowne verkauft worden und Wilhelm Bode denkt nicht daran, wie er uns schreibt, sich an den amerikanischen Preistreibereien zu beteiligen. K. S.

Bremen. — Der *Norddeutsche Lloyd* hat wiederum ein Schiff durch die Vereinigten Werkstätten einrichten lassen, das grösste, das Deutschland je gebaut, den „George Washington“. Die meiste Arbeit hat Bruno Paul geleistet; den Speisesaal und einige Kabinen schuf Rudolph Alexander Schroeder. Es ist alles vortrefflich geworden, eine sehr geschickte Mischung aus reiner Brauchbarkeit und der gesteigerten Eleganz, die ein achttägiges Faulenzerleben erträglich macht. Besonderes Lob verdienen die Treppenhäuser, bei denen Paul wirksam starke Kontraste (rot-schwarz), weniger glücklich Drechslerei, anwendete. Der Gesellschaftssaal ist sehr farbig; das dominierende Textil ist grossblumig, an den vier Ecken öffnet sich je ein Appendix, ein blaues, ein gelbes, ein rotes, ein grünes Kabinet. Ein Experiment, das gut gelungen ist. Schroeders Speisesalon strahlt in hellem, trompetendem Rot, er ist mit Rokoko parfümiert und verlangt darnach,



WILHELM TRÜBNER, CHRISTUS
AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, DÜSSELDORF



LOVIS CORINTH, GOTT BACCHUS — ANGEK. VOM STADTMUSEUM IN KÖNIGSBERG I. PR

Schweiz. — *Genf* sieht einem bedeutenden Monument entgegen, dem Reformationsdenkmal. Zu Füssen wundervoller Paläste aus dem 18. Jahrhundert, an die alte Stadtmauer angelehnt, und von dem feinen Park des Bastions umrahmt, wird es sich als Schaugang hinziehen. Das Architektonische der Anlage, einer Art offener Stoa, stammt von Laverrière. Ein letzter Wettbewerb unter sehr engen Bedingungen ist soeben zugunsten der Bildhauer Landdowski und Bouchard ausgefallen. —

Vom 10. bis 20. August findet in Zürich die Versteigerung der Sammlung des Dr. A. Hommel durch die Firma I. M. Heberle statt. Die Sammlung besteht aus etwa 1600 Kunstgegenständen (Arbeiten in Bronze, Elfenbein, Holz, Porzellan, Glas usw.) und aus ungefähr 170 Gemälden, die größtenteils der niederländischen Schule angehören und deren Benennung im wesentlichen von Hofstede de Groot herrührt.

schönen Toiletten ein feuriger Rahmen zu sein. R. B.

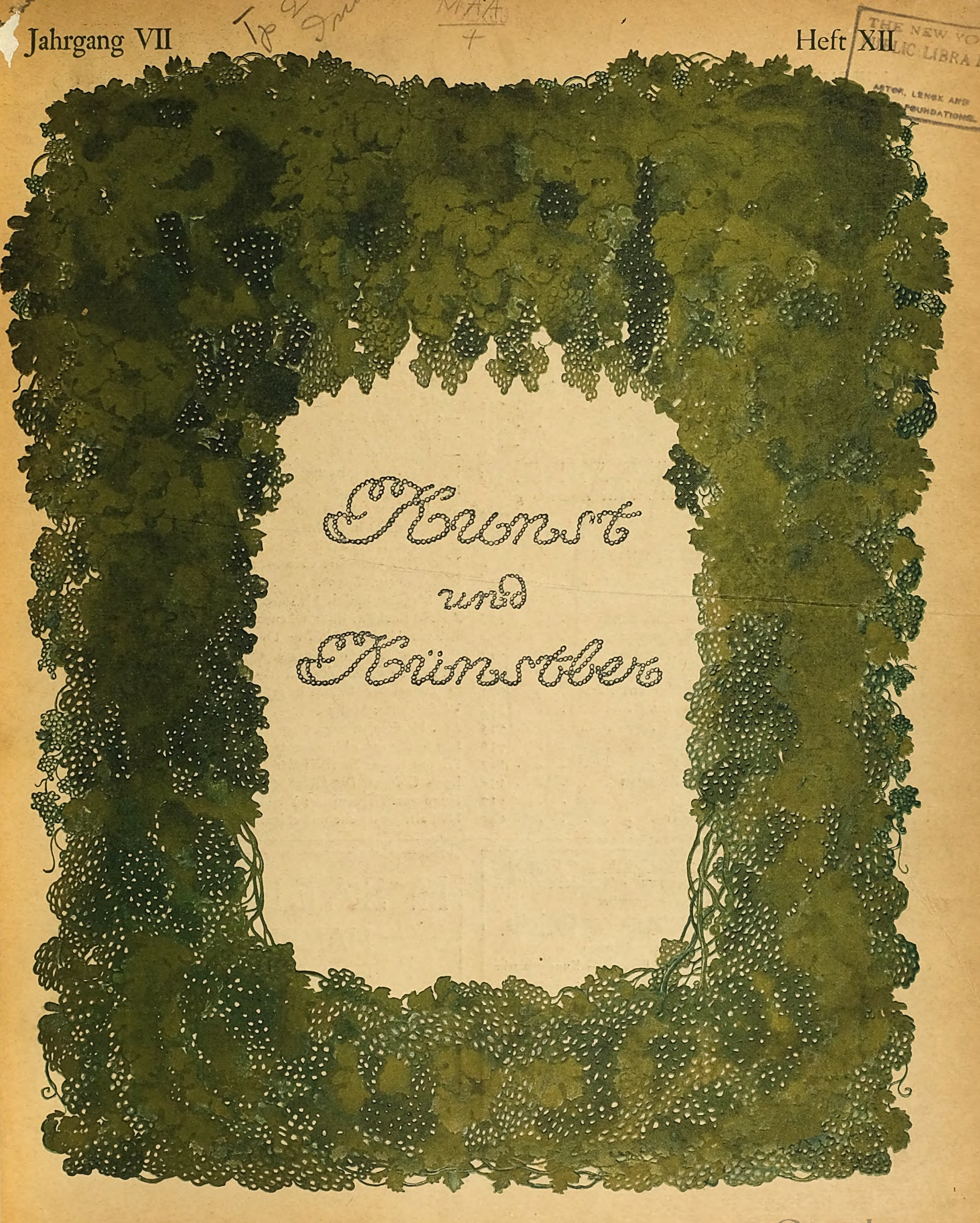
Königsberg Pr. — Für das *Stadtmuseum* ist das Bild von Lovis Corinth: „Gott Bacchus“ das wir hier reproduzieren, angekauft worden. Die Grösse des Bildes ist 2 m zu 1,75 m.

Weimar. — Im *Museum* sind alte und neue Arbeiten von Curt Herrmann ausgestellt, die den seit Jahren fleissig experimentierenden Neo-Impressionisten auf seinem Wege ein gut Stück vorgeschritten zeigen. Das Krampfhafte und Tendenzvolle, das jedem technischen Versuch zuerst anhaftet, verschwindet bei Herrmann nun mehr und mehr. In den kleinen, 1908 entstandenen Landschaften ist schon wieder viel von der gefälligen Leichtigkeit, um deretwillen Herrmann vor einigen Jahrzehnten schon einmal Ruhm genoß. Nur hat der Künstler inzwischen seinen dem Dekorativen zuneigenden Anlagen mit grosser Selbstverleugnung und Prinzipientreue eine ganz neue Basis geschaffen. Die dekorative Note, die Curt Herrmann vor zwanzig Jahren pflegte, gehörte zu dem damals noch dominierenden imitierten Rokokosalon; die dekorativen Wirkungen, die er heute erzielt, fordern dagegen Interieurs, wie die besten modernen Gewerbekünstler sie uns schaffen. K. S.



MAURICE DENIS, MADONNA — AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, DÜSSELDORF

SIEBENTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JULI. AUSGABE AM 3. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.


Jahrgang VII
Heft XII
Kunst
und
Künstler
Preis 6 Mark vierteljährlich
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN
Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6,90, IN DAS AUSLAND M. 8.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR ÖSTERREICH-UNGARN, HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XII

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



HANS THOMA, TAUNUSLANDSCHAFT, 1881





HANS THOMA

EINE FESTREDE, DIE NICHT GEHALTEN WURDE

VON

GUSTAV PAULI

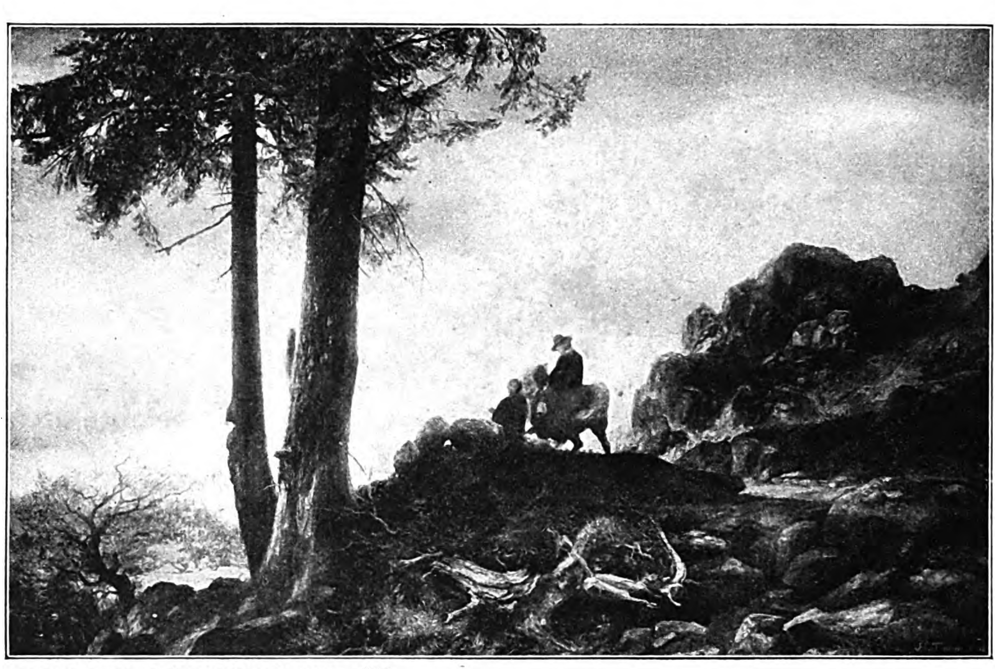
Meine Damen und Herren!



Ein freundlicher Anlass ist es, der uns heute vereinigt. Hans Thoma feiert seinen siebzigsten Geburtstag und wir dürfen mit ihm feiern, denn, aller räumlichen Trennung ungeachtet, ist er uns nah. Gehört es doch zu den Vorzügen des Künstlers, dass er für Viele schafft, während er eigentlich nur für sich schafft, dass er Vielen Freude bereitet, indem er sich freut, dass er somit in der Stille seiner Werkstatt Freunde gewinnt, die er nicht kennt. Nicht wahr, es ist doch beneidenswert, dass er seine Freunde nicht kennt? — Uns Allen hat er etwas geschenkt und gesagt, das wir in lieber Erinnerung bewahren, dem Einen dies, dem Andern das. Selbst unsern Kleinen ist er vertraut geworden, seitdem er sie mit Bilderbüchern beschenkt hat, die sie nach seinen Vorlagen antuschen dürfen. Auch sie also mögen an ihrem Katzentisch ihn mit Limonade hochleben lassen.

Wie ein jedes Alter gleich den Jahreszeiten seine eigenen Freuden und Leiden mit sich bringt, so hat es auch seine eigenen Menschen; Menschen, die in eben diesem Alter ihre Bestimmung erfüllen. Es giebt Jünglingsnaturen, die in der Blüte ihrer zwanzig Jahre die Welt bezaubern und die mit Sechzig als alberne Gecken Jedermann zur Last

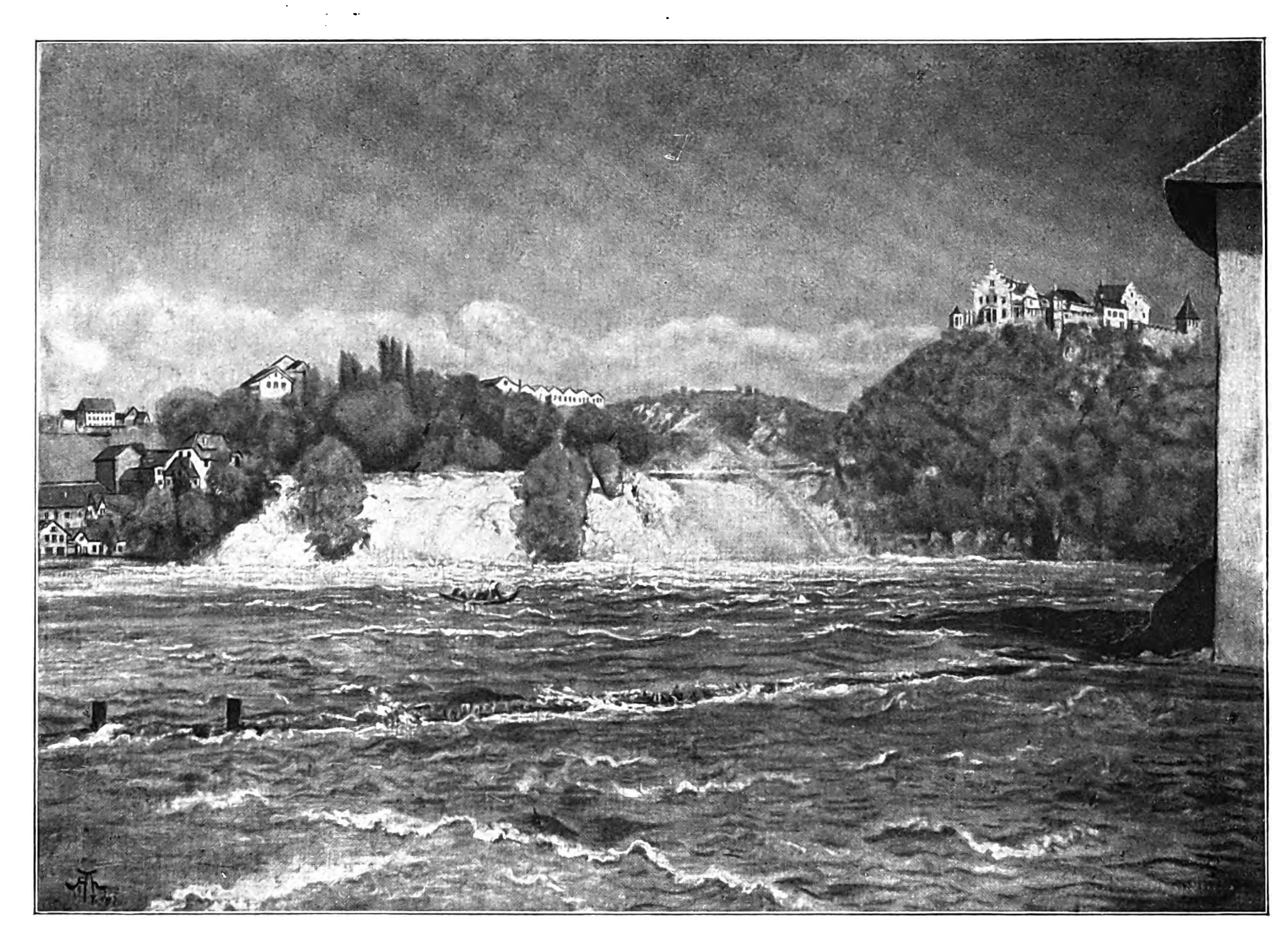
Wir verdanken die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen der Deutschen Verlagsanstalt, bei der im September als der 14. Band der „Klassiker der Kunst" ein etwa 800 Nachbildungen umfassendes Werk über Thoma erscheinen wird.
D. Red.



HANS THOMA, HÖHENLANDSCHAFT. 1866

fallen — ein verdriesslicher Anblick wie vertrocknete Knospen. Es giebt Naturen, die für die Mittagshöhe des Lebens geboren sind, für Wagnisse, Kämpfe und rasche, heisse Genüsse. Sie werden selten alt. Und schliesslich giebt es Menschen, die erst im Greisenalter so recht erblühen, deren ganzes Leben sich wie eine Vorbereitung auf einen langen, stillen und heiteren Feierabend ausnimmt. Zu ihnen möchten wir Hans Thoma zählen. Wir kennen ein Jünglingsporträt von ihm; es sieht ernst und scheu aus. Als Mann erscheint er uns in sich gekehrt, still gefasst. Nicht niedergedrückt vom Misserfolg, durchaus nicht; aber auch nicht grade kampfbereit im Hochgefühl der eigenen Kraft. Nein, wir glauben nicht, dass unser Thoma das Ideal eines Jünglings oder eines Mannes war; aber ganz gewiss ist er das Ideal eines Greises. Der Abend seines Lebens ist lang und sonnig und, wenn er auch reich an harmloser Fröhlichkeit und Festesfreude ist, so darf er doch nicht eigentlich Feierabend genannt werden, denn die beredten Lippen haben noch viel zu erzählen und die fleissigen Hände haben noch viel zu schaffen. Sich zur Freude arbeitet er, malt heute eine Muttergottes, und morgen einen Blumenstrauss, malt Wundervögel, und Schwarzwälder Bauern, kurz alles Erdenkliche und ist es wohl zufrieden, wenn Andere sich mit ihm freuen. Er lässt es auch mit gutmütiger Gelassenheit geschehen, dass man über ihn redet und schreibt und predigt. Er hat nicht widersprochen, als man ihn früher kritisierte und verkannte; er wehrt sich auch nicht, wenn man ihn heute vergöttert. Und Dieses thut man wahrlich. Es giebt im Leben berühmter Leute irgendwo eine Zeit, in der sie bei lebendigem Leibe von der Mitwelt kanonisiert werden und fortan aller der Ehren, der Predigten, der Festversammlungen und der Weihrauchdüfte geniessen, die sonst den Heiligen im Jenseits aufgehoben bleiben. Hans Thoma hat diese Zeit längst erreicht. Ja, der Ton, in dem man ihn zu feiern pflegt, ist so hoch gestimmt, dass ich fürchte, unpassend zu erscheinen, wenn ich rede, wie mir der Schnabel gewachsen ist.

Man hat es uns ausdrücklich verboten, den Meister zu kritisieren. Nicht mit dem Verstande, sondern mit dem Gefühl allein sollen wir ihn begreifen, uns in sein Werk versenken. Doch wir dürfen diese Forderung weitergeben. An uns ist sie nicht gerichtet; denn wir denken nicht daran, den Künstler zu bekritteln oder zu schulmeistern. Wir freuen uns seiner Gaben. Nur glauben wir, unseres Verstandes nicht ganz entraten zu können, wenn wir unserer Freude Ausdruck geben wollen, indem wir Das bezeichnen, was wir an Thoma lieben. Dabei lehnen wir es ab, seinen guten Namen zu missbrauchen, indem wir ihn zu einer Waffe um-



HANS THOMA, DER RHEINFALL BEI SCHAFFHAUSEN, 1876



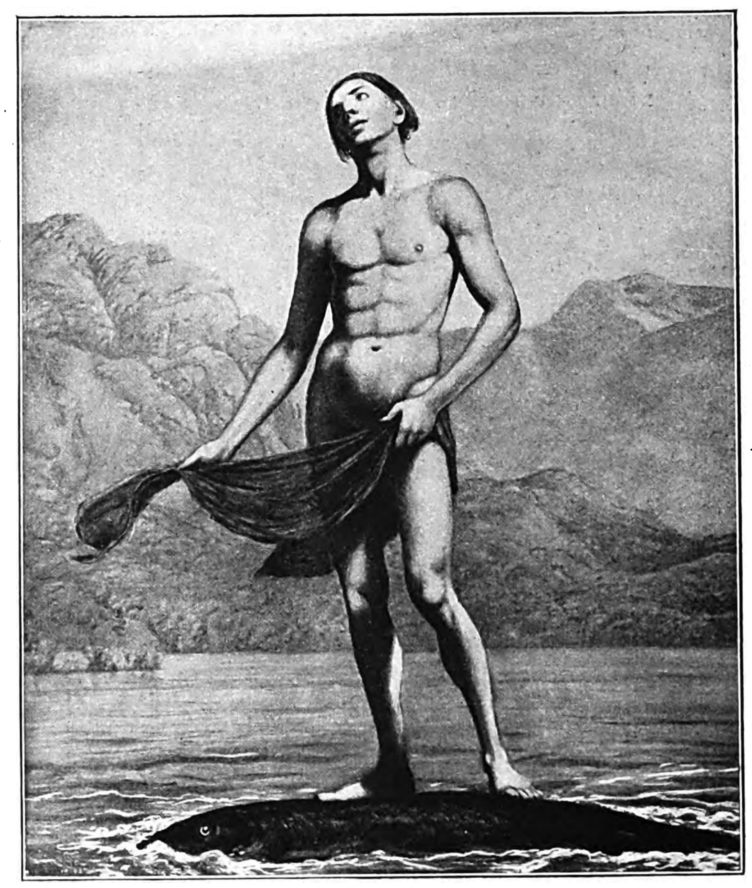
HANS THOMA, PFERDE IN DER SCHWEMME, 1885

schmieden, mit der wir andere Meister, die nicht seinesgleichen sind, bedrohen. —

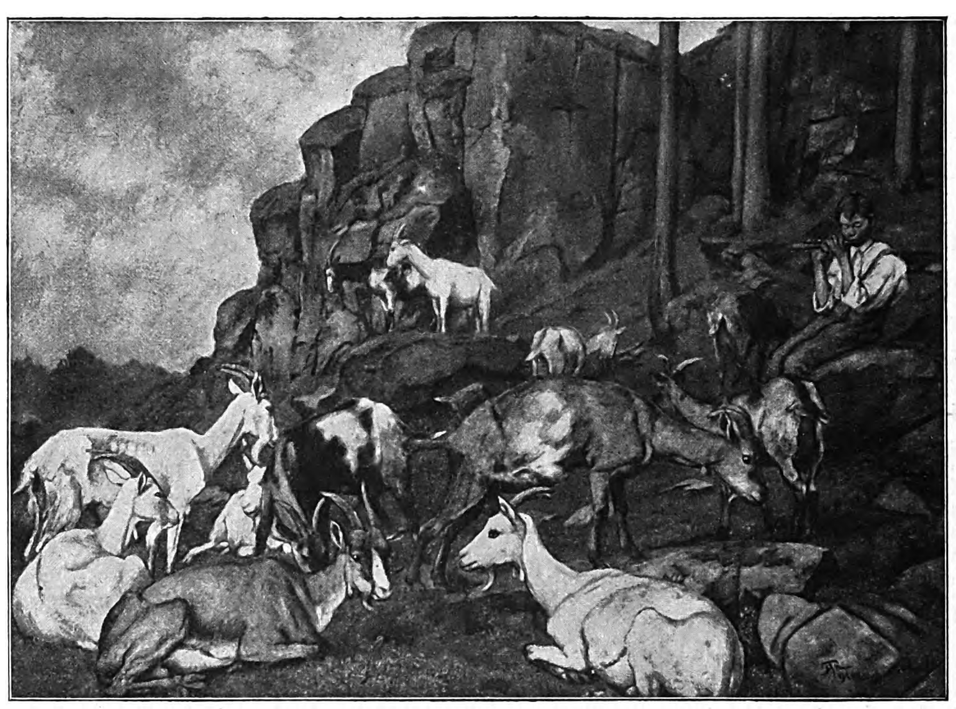
Es ist in der Literaturgeschichte üblich, in gewissen Zeiten eine Kunstpoesie von einer Volkspoesie zu unterscheiden, zufolge jenes unreinlichen Denkens, das der Bequemlichkeit dient. Denn schliesslich ist doch diese Poesie ebensowohl Kunst wie jene. Nur die Vehikel, die der Pegasus befördert, sehen verschieden aus. Auch das wohlbekannte Liedchen, das der Wandergesell auf der Landstrasse singt, ist einmal von Einem ersonnen, den es dazu trieb, sein Glück und seine Schmerzen in Rhythmen und Reime zu binden, also von einem Künstler. Wer weiss, was solch ein Künstler sonst noch alles gedichtet hat, Köstliches und Nichtiges! Wir wissen es nicht. Wir wissen nur soviel, dass er es leichtsinniger Weise versäumt hat, für seinen Ruhm zu sorgen, indem er seinen Namen der Nachwelt überlieferte. Namenlos lebt er in seinem Liede weiter, in jenem Liede, das uns seltsam ergreift, weil wir in ihm ein starkes, reines Gefühl mit dem Zwange der Kunstform ringen sehen, so stürmisch, dass bisweilen die Form gesprengt wird wie eine Fessel, die man von sich wirft. Unsere Gelehrten sind noch nicht dahin gelangt, auch eine Kunstmalerei von einer Volksmalerei zu unterscheiden; sollten sie dieses aber eines Tages belieben, so wissen wir, dass sie Hans Thoma zu den Volksmalern rechnen werden. Seine Bilder sind Volksbilder in dem Sinne, wie die Gedichte, die des Knaben Wunderhorn uns überliefert, Volkslieder sind — nur mit dem Unterschiede, dass bei ihnen die Auswahl noch nicht getroffen ist, die jenen so sehr zu statten kommt.

Ein reiches Leben liegt vor Thoma ausgebreitet. Er hat Deutschland vom Süden zum Norden durchmessen, hat in Italien und in Paris gemalt, hat England gesehen und die Niederlande, aber alles dieses ist mit alleiniger Ausnahme von Paris an ihm vorbeigegangen wie die Länder, die ein Gesell auf seiner Wanderschaft durchzogen hat. Von allen Eindrücken ist schliesslich nur der erste überall siegreich geblieben, der Eindruck seiner Heimat. Die Schwarzwaldheimat hat ihn augenscheinlich gesegnet, als wollte sie ihn ausdrücklich zu ihrer Verherrlichung berufen. Dafür kam es ihm zustatten, dass er als einfacher Leute Kind in einem Dorf geboren wurde, denn überall bewahrt sich ein Volkscharakter in ländlichen Bezirken am reinsten, während dem Menschen der höheren sozialen Schichten immer etwas Heimatloses anhaftet, zumal wenn ihm der fragwürdige Vorzug beschieden war, in einer Grossstadt auf die Welt zu kommen.

Unfraglich sind die besten Bilder Thomas solche, die seinem heimischen Kreise entstammen, die Schwarzwaldlandschaften, die Bildnisse seiner Mutter und Schwester, die Studienköpfe und die intimen Szenen bäuerlichen Lebens, die ihm die Heimat darbot. Zu ihnen kommen dann späterhin einige wundervolle Selbstbildnisse und Bildnisse seiner Frau. Die hohen Vorzüge dieser Bilder sind nicht ganz unbestritten. Es will mir scheinen, als wären die meisten mit irgend einem Wenn und Aber behaftet — doch um dies zu formulieren, muss man selber Maler sein. Für uns mag die Gewissheit genügen, dass sie zu den besten ihrer Zeit gehören. Sie haben etwas Siegreiches, unmittelbar



HANS THOMA, DER BERGSEE. 1900



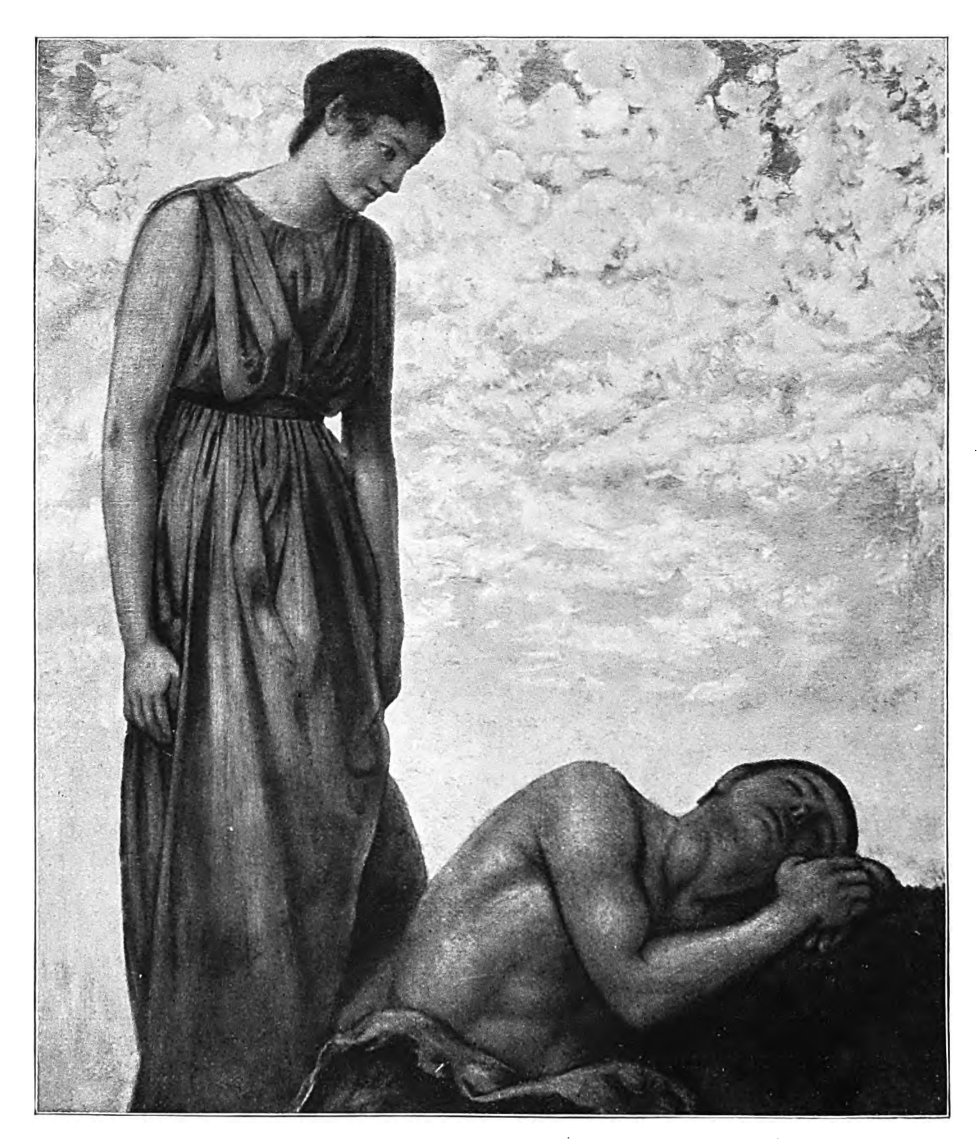
HANS THOMA, ZIEGENHERDE. 1891

Überzeugendes. Das Geringste, ein Feldblumenstrauss, eine Wiese, ein Bach im dunklen Tannenwald ist hier zum reichen malerischen Erlebnis geworden. Und auch da, wo die Gebirgsnatur all ihre Reize entfaltet, als wollte sie dem Menschenkind sein Malgerät aus der Hand nehmen, weiss Thoma sich vor ihrem Angesichte zu behaupten. Wohl Keiner hat das gefährliche Problem der „schönen Aussicht" so bemeistert wie er. Dabei bewährt er sich sogleich als eine Malernatur hohen Ranges durch seine Farbengebung, deren Vorzüge seltsamer Weise von seiner engeren Gemeinde kaum gebührend gewürdigt werden. Die koloristische Begabung Thomas äussert sich merkwürdig verschiedenartig. Anfänglich in Harmonien tiefer, auf Braun gestimmter Farben, die in der Schule Schirmers nicht ihresgleichen finden. Die Pariser Eindrücke bestärken ihn in dieser Richtung. Damals hat er Einiges gemalt, z. B. den Hühnerhof in der Hamburger Kunsthalle, das sich unmittelbar mit der grossen Entwickelungslinie der europäischen Malerei berührt. Man fühlt sich an Courbet erinnert und an die Bestrebungen Leibls, wobei ausdrücklich hervorgehoben werden mag, dass Thoma durchaus selbständig als Wahlverwandter auftritt, nicht etwa als schmiegsamer Gefolgsmann. Ein wenig später, in den siebziger Jahren, entstehen dann Landschaften, wie der Rheinfall, in denen sich eine leuchtende Farbenpracht entfaltet. Man fühlt sich versucht, an Böcklin zu denken, der aber bei dem Vergleich schlecht bestünde, denn Thoma erweist sich in seiner minder gewaltsamen und minder phantastischen Farbigkeit als der Stärkere.

Wenn sich auch die Kreise des Dargestellten für Thoma erweitern, so verlässt ihn doch die Heimat nie. Den badischen Schwarzwald, den er, in unauslöschlichen Eindrücken in seiner Seele beschlossen, überall hinträgt, spüren wir auch in dem Italien, das er gemalt hat. Seine Olivenhaine schmecken irgendwie nach Bernau so wie die Campagnalandschaften Ludwig Richters nach Loschwitz schmecken. Und ähnlich ergeht es ihm mit den Menschen. Ich kann mir nicht helfen, aber auf dem Thomaschen Bildnisse kommt mir der Geheimrat Thode vor wie ein Predigtamtskandidat aus Bernau. Fürstliche Personen nehmen sich aus wie dörfliche Honoratioren in unbequemen Festgewändern. Ein notwendiger Zusammenhang, eben jener, der das Beste ausmacht in Thomas Bildnissen einfacher Menschen, ist hier gelockert. Vollends verloren und für mich wenigstens unauffindbar wird er in jenen Gemälden höheren Stils, in denen die christliche Heilsgeschichte oder die Mythologie



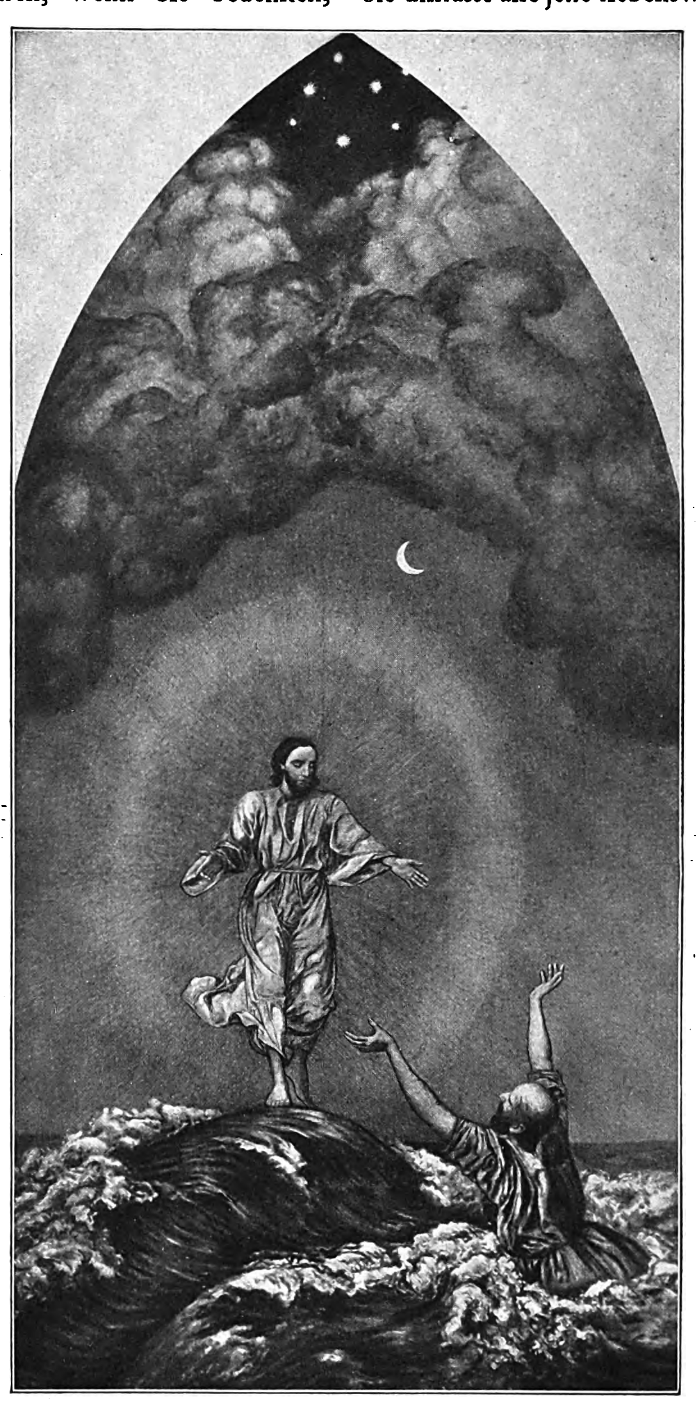
HANS THOMA, DÄMMERUNG IM BUCHENWALD, 1889



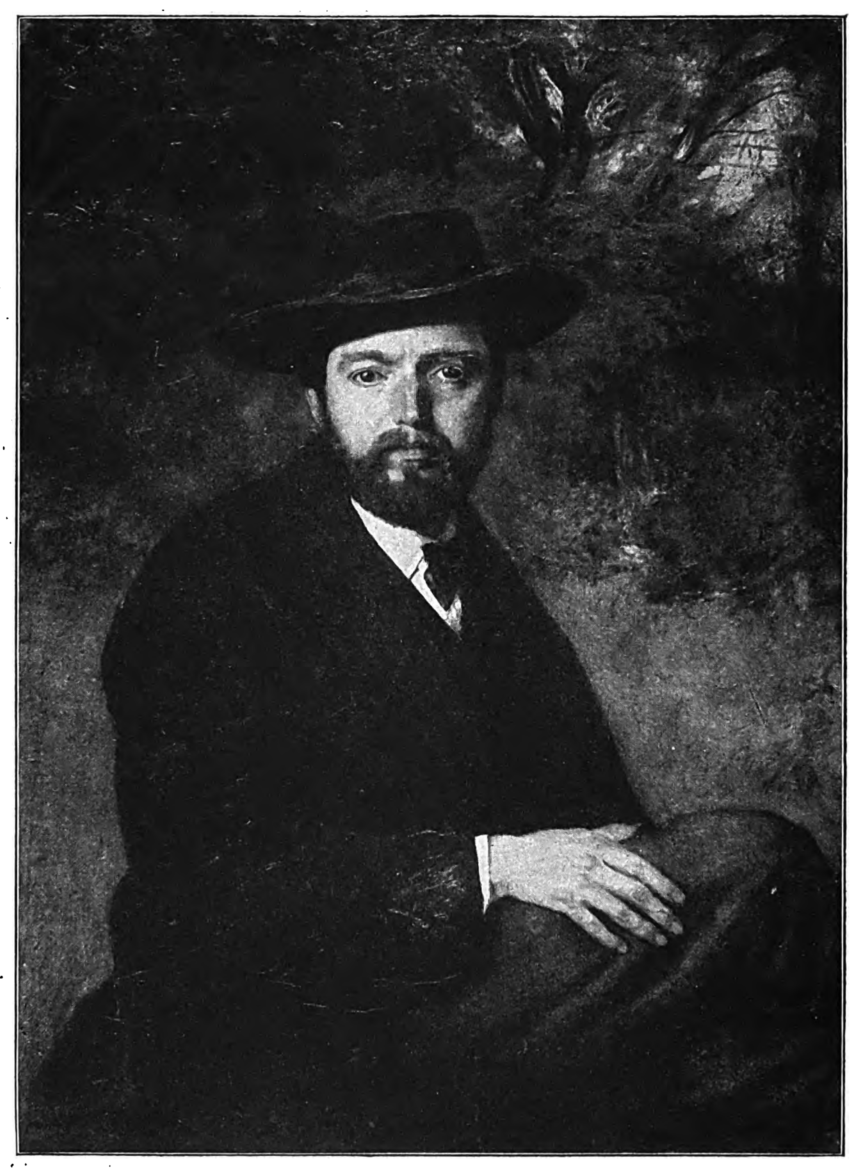
HANS THOMA, LUNA UND ENDYMION, 1906

behandelt ist. Von diesen Bildern, von den Wundervögeln, Traumgöttern und Paradieseswächtern zu schreiben überlasse ich um so lieber einem redegewaltigen Fürsprech der engeren Thomagemeinde, als man in jenen Kreisen eben hierin Thoma am meisten bewundert. Habeat sibi. Sie werden meine Schweigsamkeit begreifen, wenn Sie bedenken, dass in dem reich bestellten Lebenswerk eines Künstlers ebensowenig alle Bilder für jeden Beschauer gemalt sind, wie in einer grossen Bibliothek alle Bücher für jeden Leser geschrieben wurden.

Thomas beste Bilder — man nehme, welche man wolle — ergreifen unser Gemüt auch deshalb, weil sie manche Saiten des deutschen Wesens wieder einmal ertönen lassen, die in unserer Kunst lange Zeit verstummt waren. Ich möchte nicht missverstanden werden. Deutschtum ist ein weiter Begriff, der Manches umfasst, das sonst wohl als gegensätzlich sich auszuschliessen scheint. Daher wäre es vermessen, Thoma schlechthin als den Deutschesten der Deutschen unter unseren Künstlern hinzustellen. Um von den Lebenden zu schweigen, so war auch Leibl deutsch, und Feuerbach war es nicht minder. Beide aber haben wenig genug mit Thoma gemein. Auch erzeigt man unserm Meister einen schlechten Dienst, wenn man ihn in einem Atem mit Dürer nennt, denn nichts verkleinert so sehr wie die Nähe des Gewaltigen. Thomas Ahnen heissen anders. Rückschauend möchte ich Richter und Schwind nennen, dann Cranach und die Kleinmeister und Miniaturmaler des sechzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Die Ahnenreihe ist immerhin nicht zu verachten. Sie umfasst alle jene liebenswürdigen, warmherzigen Erzähler, die unermüdlich die Herrlichkeit der deutschen Berge und Wälder preisen, die von den kleinen Geschehnissen des Alltags, von den Bauern auf dem Acker, und von den Mägden in der Spinnstube zu plaudern wissen; alle Jene umfasst sie, denen das Geringste heilig ist und die mit dem Höchsten auf Du und Du verkehren. — Sie geben manchmal zuviel, diese deutschen Meister. Der Rahmen umschliesst es kaum, was sie alles malen möchten. Aber wir lassen es uns gern gefallen, so lange der Rahmen nicht zu weit gespannt ist. Dabei ist noch eines zu beachten. Diese Vorzüge gehören zu Denen, die vererbt, aber nicht gelehrt werden können. Sie werden mit jedem neuen Künstlergeschlecht in Deutschland wieder geboren, wobei dann freilich ihr ferneres Gedeihen der Gunst von Wind und Wetter anheimgestellt bleibt — nur nicht dem Belieben des Einzelnen. Nirgendwo richtet sich der Nachahmer so schnell wie eben hier. Wer frei nach Schwind

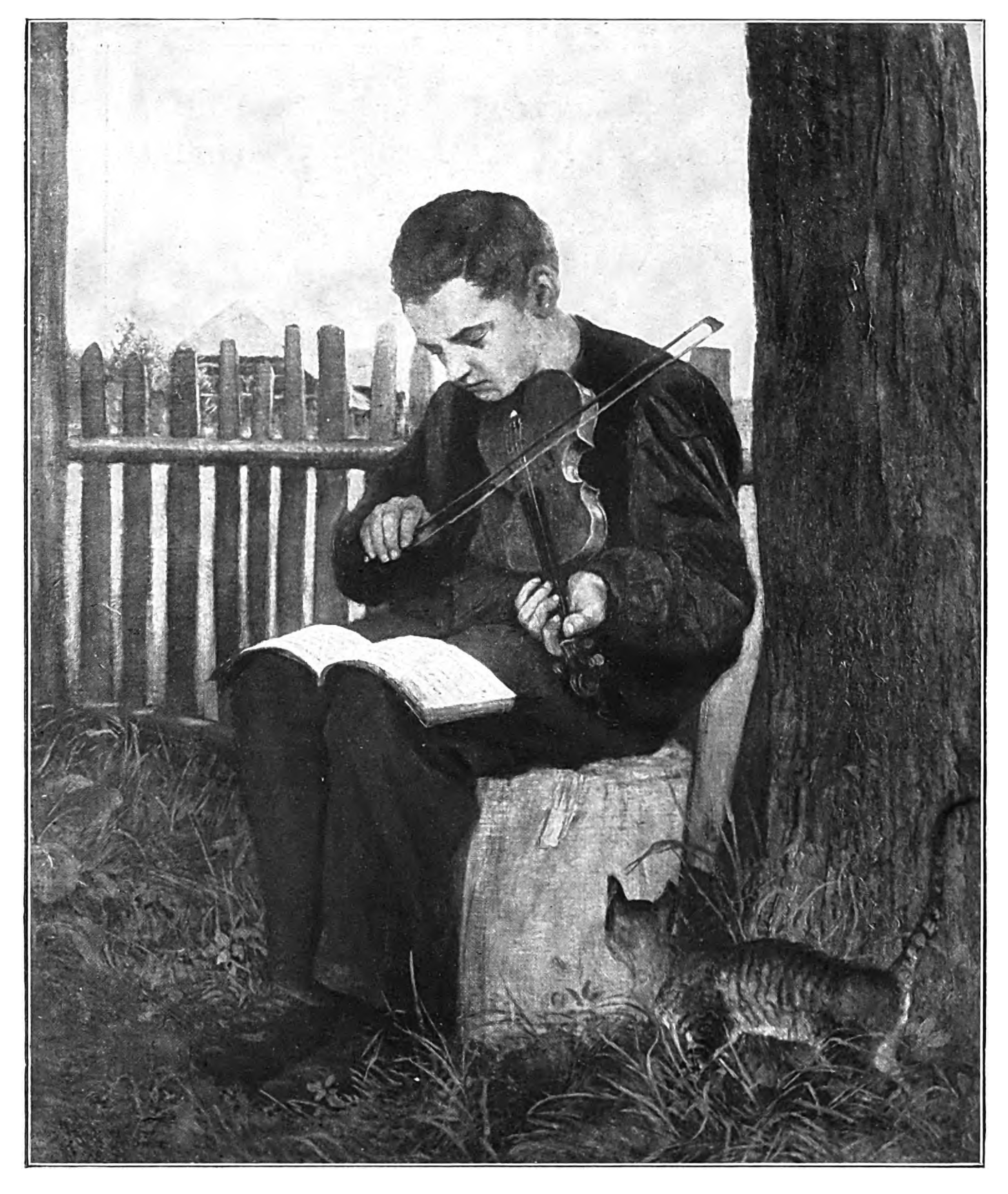


HANS THOMA, HERR HILF MIR! WANDBILD AUS DER HEIDELBERGER PETERSKIRCHE. 1902


HANS THOMA, SELBSTBILDNIS. 1871

oder Thoma gemütvoll sein will, der steht mit einem Schritt mitten in der „Gartenlaube".

So kommt denn auch Thoma trotz redlichen Bemühens in Karlsruhe und Düsseldorf von keiner Schule her. Vielmehr ist er seiner Art nach der geborene und geschworene Gegner jeder Akademie, ob er gleich mit der Milde des Alters sie heutzutage gutmütig gelten lassen mag. Das Beste wusste er schon, als er die Schwelle der Karlsruher Kunstschule überschritt, und den Rest hätte er irgendwo hinzuerworben. Ja, es sieht so aus, als hätte Thoma das Malen gelernt wie unsereins das Sprechen. Er betreibt es auch gerade so unbedenklich und malt Dialekt wie ein Anderer Dialekt redet. Innerlich ist er, wie Dürers Maler, allezeit „voller Figur" gewesen, so dass man meinen sollte, er müsse seine liebe Not haben, um der Fülle der Bilder Herr zu werden, die nach Gestaltung drängen. Doch scheinen ihn solche Sorgen nicht zu drücken. Er freut sich vielmehr seines Reichtums, teilt ihn mit vollen Händen aus und möchte unablässig Bild an Bild reihen wie in einem grossen Bilderbuch für grosse Kinder. Dabei gebietet er der Natur wie einer allzeit willfährigen Magd. (Nichts ist falscher als ihm jene Dürersche Ehrfurcht anzudichten, die sich in unablässigen Studien



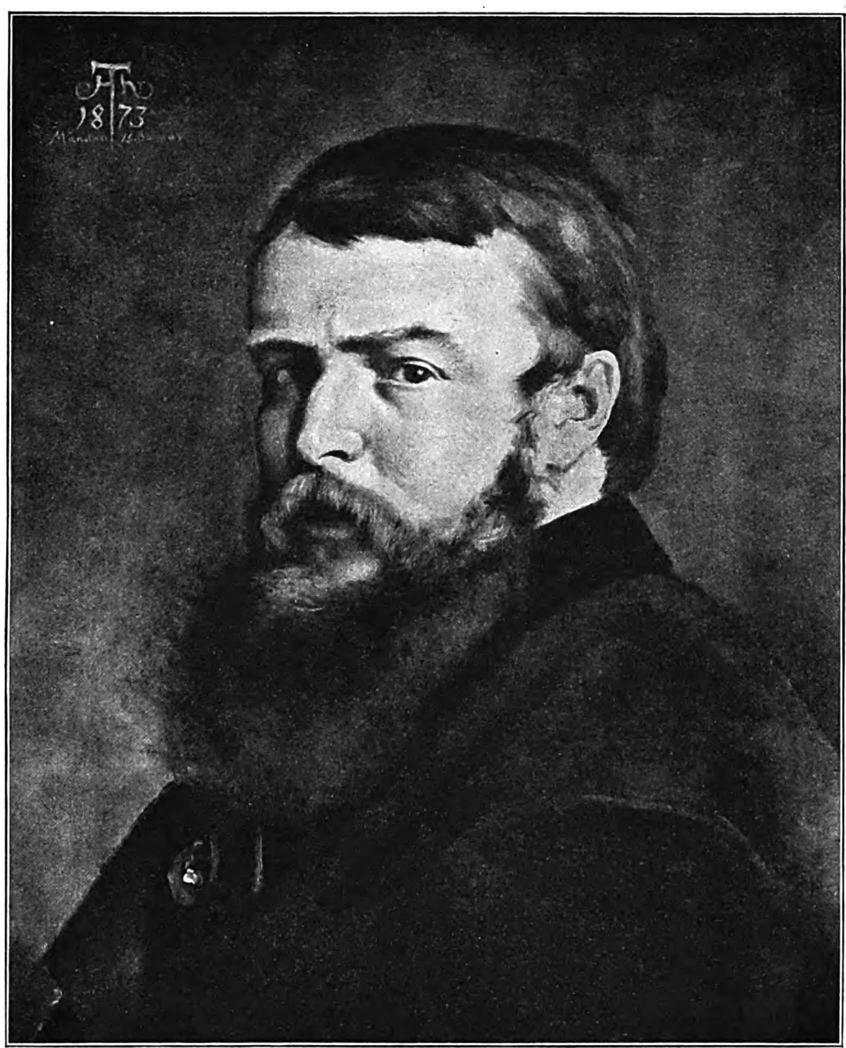
HANS THOMA, DORFGEIGER, 1871



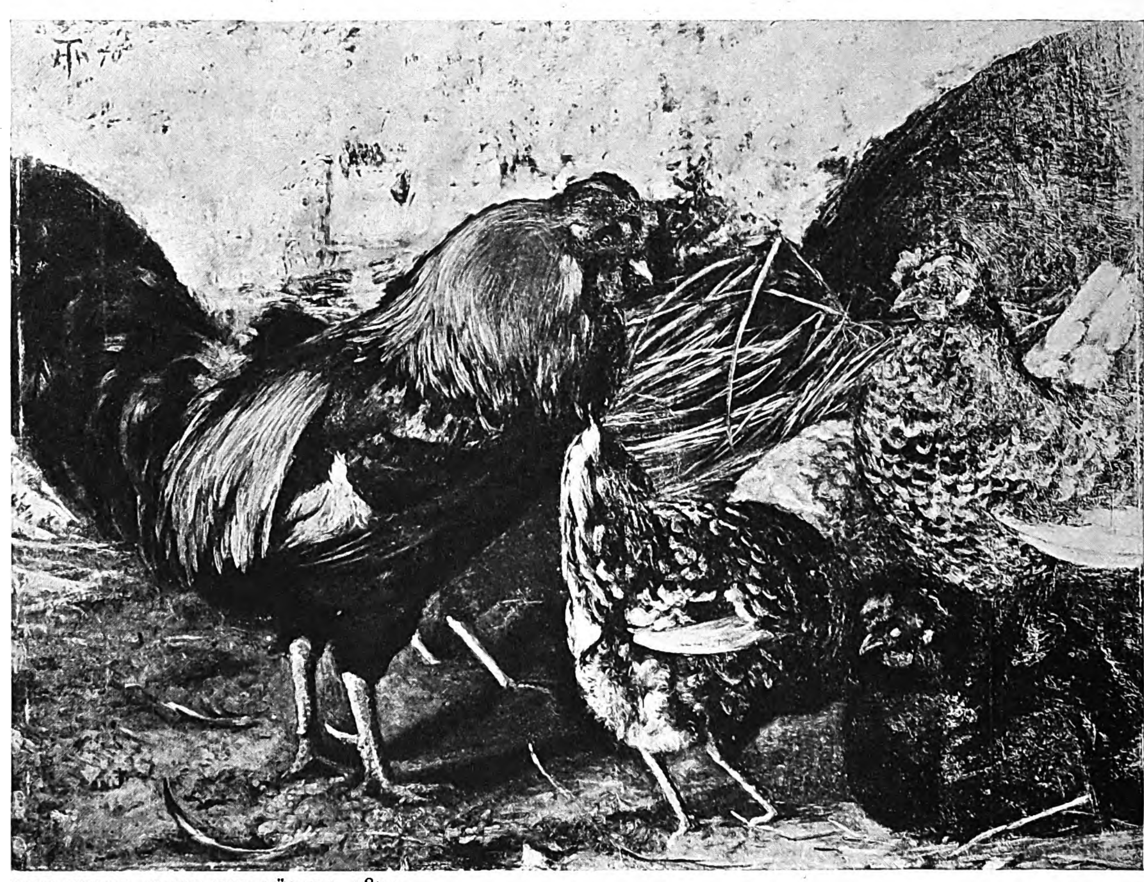
HANS THOMA, DIE MUTTER DES KÜNSTLERS, 1882

erschöpft.) So lange er nun die Natur auswendig weiss, weil er mit ihr herangewachsen ist, geht alles vortrefflich, gelingt das Beste ihm spielend. Dafür aber rächt sich gelegentlich die sonst so Gehorsame, in den phantastischen Regionen, in die er sie einführen möchte. Doch davon wollen wir nicht weiter reden, weil wir den Meister heute feiern.

Freilich ist es gerade in diesem Falle ein eigen Ding mit dem Feiern. Wie mir scheint, wollen die hochtönenden Reden gelehrter Herren und ein offizielles Gepränge nicht recht zu Thoma passen. Man möchte ihm lieber irgendwo im Schwarzwald begegnen und an ländlich geschmückter Tafel einen Schoppen Markgräfler seinem Wohle weihen. Doch da uns dieses nicht beschieden ist, so wollen wir wenigstens hoffen, dass unser Glückwunsch durch allen lauten Festjubel zu ihm dringen und ein geneigtes Gehör finden möge.



HANS THOMA, SELBSTBILDNIS. 1873



HANS THOMA, HAHN UND HÜHNER. 1870.



LENAIN, DIE RÜCKKEHR VON DER ERNTE (LOUVRE)

DIE GEBRÜDER LENAIN

VON

OTTO GRAUTOFF



ie Gebrüder Lenain nehmen in der französischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts eine Stellung etwa ein, wie Chardin in der Malerei des achtzehnten Jahrhunderts. Die Gebrüder Lenain und Chardin haben nichts zur Verklärung der Bourbonen und ihres Hofstaates beigetragen; darum sind sie solange vergessen worden. Um die Geschichte des französischen Volkes erkennen zu lernen, darf man aber nicht nur die Kriege, Triumphe, Abenteuer der Könige und das Ränkespiel ihrer Maitressen studieren, man muss auch den Zeitgeist des Volkes zu ergründen suchen, das ausserhalb des glänzenden Paris in der Provinz, auf dem Lande lebte. Wer einmal Albert Babeaus ländliches Leben im alten Frankreich in der Hand hielt, wird eine Sympathie für die kleine Gruppe jener Künstler gewinnen, die abseits des Fürstenglanzes stiller und bescheidener der Kunst dienten als die Eklektiker, die Frankreichs Königtum mit schwächlichen Variationen nach Veronese und Guido Reni Apotheosen schufen.

„Wie oft," schreibt Albert Babeau*, „haben die Bauern und Bäuerinnen, die Holzhauer und ihre Frauen des Grafen von Perroult geklagt, dass sie ihre Kinder nicht mehr ernähren könnten. Wie oft haben sie vor ihrem leeren Backtrog seufzend gesessen! Wie oft war ihr Salzfass leer, ihre mageren

* Albert Babeau, La vie rurale dans l'ancienne France pag. 100. 1861.



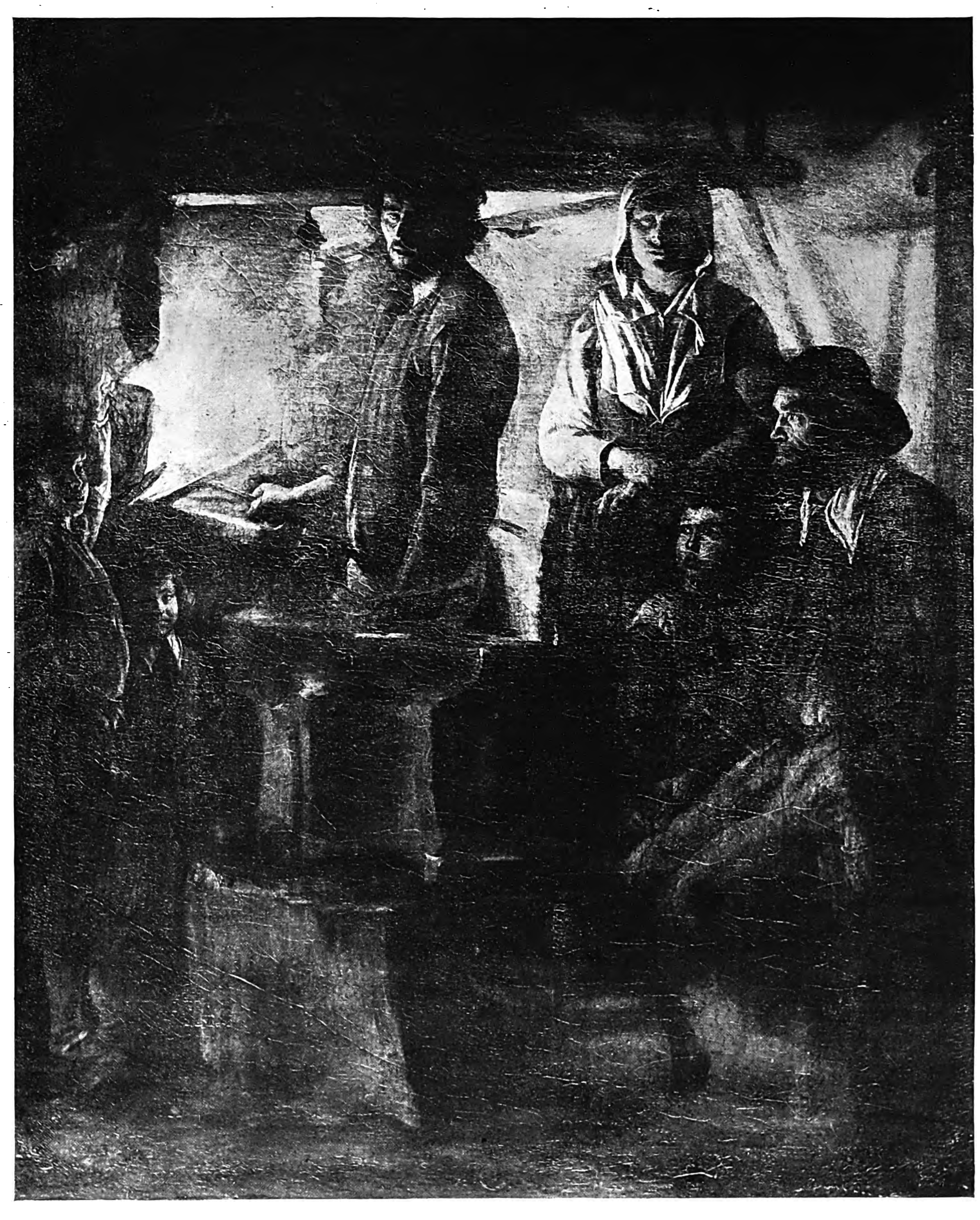
LENAIN, PROZESSION IN EINER KIRCHE (LOUVRE)

Ernten zu früh erschöpft! Hungersnöte waren in den letzten zwei Jahrhunderten gar zu häufig! Sie waren die Folge von Völker- oder Bürgerkriegen, wie unter Louis XIII. und Louis XIV., oder sie entstanden durch schlechte Ernten und durch die Fesseln, die dem Getreidehandel auferlegt waren. Haben nicht glaubwürdige Zeugen oft und laut genug zu den verschiedensten Zeiten ausgesprochen, dass die Bauern durch ihre Könige dazu verdammt würden, aus Not Gras zu fressen wie die Tiere?"

Ungehört verhallen die Klagen und Seufzer der Bauern; sie haben kaum ein Echo in der Geschichtschreibung gefunden. Mit den Schmerzen und Leiden dieser Bauern wurde auch die Kunst überhört und vergessen, die in ihrem Zirkel drei Brüder schufen, die im siebzehnten Jahrhundert die reinsten, stärksten, ehrlichsten Franzosen waren. Über ihr Leben ist so gut wie nichts bekannt. Nur Fénélin* beschäftigte sich als einziger Zeitgenosse mit ihnen und verurteilte sie kurz und hart. Im Jahre 1728 und 1729 wurden in der Akademie der schönen Künste zu Paris die ehemaligen Mitglieder der Akademie namentlich aufgeführt; der Akademiesekretär Lepicier nannte damals auch den Namen des Chevalier Lenain. Durch den Einfluss der Enzyklopädisten stieg das Bürgertum in der Wertung. Diderot war der Erste, der die Kraft der Lenain mit lauten Worten pries. Damals wurden die ersten Stiche nach ihren Bildern gemacht. Chardin erglühte für ihre Werke und bildete sich an ihnen heran. Dank Diderots Propaganda kauften einige Amateure Bilder der Lenain auf. Dann sanken sie mit Chardin wieder in die Vergessenheit zurück. Jules Champfleury* der gleich den Brüdern Lenain aus Laon stammte, war im neunzehnten

** Fénélin, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes 1688.

* Champfleury, Essai sur la vie et l'oeuvre des Lenain, peintre laonnais 1850; Catalogue des tableaux des Lenain 1861; Les Lenain. Gazette des Beaux Arts, VIII. J. Illustriert.



LENAIN, EIN SCHMIED IN SEINER SCHMIEDE LOUVRE)



LENAIN, DIE RUHE DER LANDLEUTE (LOUVRE)

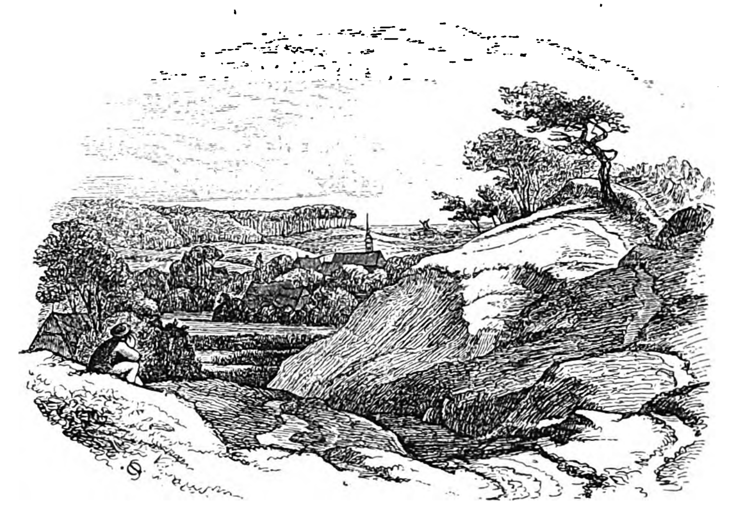
Jahrhundert der Erste, der sich ernsthaft mit diesen Künstlern beschäftigte. Seine Liebe zu ihnen ist rührend gewesen; sein ganzes Leben hindurch hat er sich mit ihnen beschäftigt und innerhalb dreissig Jahren sechs kleine Schriften über die drei Brüder veröffentlicht, die gründlich, warmherzig und verständig geschrieben sind; aber die Lebenstaten der Brüder der Vergessenheit zu entreissen, ist auch ihm nicht gelungen. Charles Blanc* war der Zweite, der sich im neunzehnten Jahrhundert den Lenain eingehender widmete: „Wenn ich mich nicht irre," schreibt Blanc, „werden wir die Bauern der Lenain hundert Jahre später in anständiger Haltung, bürgerlich und geschmackvoll angezogen in den Bildern Chardins wiederfinden." Wenige Jahre später schreibt Sainte Beuve**: „Sucht keine Gruppierung, kein Arrangement in ihren Bildern. Es ist das gerade Gegenteil von Hubert Robert. Zu sehr vernachlässigt und vergessen, selbst von ihren Zeitgenossen, endlich gänzlich verschwunden während der glanzvollen Periode Louis XIV., steigen sie jetzt nach und nach wieder in der Schätzung, nachdem die akademische Richtung hinsinkt." Ein Jahrzehnt darauf erwähnt Philippe Burty*** die Lenain allerdings nur flüchtig, als er von Millet spricht. Joseph Suchon und Auguste Matton widmen ihnen Studien. Diese ganze Literatur hat im Jahre 1904 Antony Valabrègue† zusammengefasst und eine Monographie der drei Brüder geschaffen, die alles Tatsächliche zusammenfasst und einen Generalkatalog ihrer Werke enthält. Aber auch Valabrègue, der dieser Aufgabe fünf Jahre seines Lebens gewidmet hat, kommt kaum zu neuen Resultaten über die Lebensdaten. Seine Vermutungen erscheinen jedoch nach allen Seiten gut begründet; es ist bedauerlich, dass dieser auf der Basis moderner Forschung stehender Biograph der Gebrüder Lenain nicht die zahlreichen Bilder kennen gelernt hat, die sich im Ausland befinden. Von den hauptsächlichsten Bildern der Lenain seien genannt: Louvre: sieben Bilder und eine Zeichnung, die zweifelhaft ist; Eglise Saint Etienne-du-Mont in Paris: Die Geburt; Avignon: ein Bild; Laon: drei Bilder; Nancy: ein Bild; Nantes: ein Bild; Le Puy: drei Bilder. In Rennes, Rouen, Troyes je ein Bild. Ausserdem zählt Valabrègue acht Bilder in französischem Privatbesitz auf. Im Museum zu Gotha sind vier Bilder den Lenain zugeschrieben. In München und Ludwigslust in Mecklenburg befinden sich je eines. Zahlreich sind die Bilder in englischem und russischem Privatbesitz, die den Namen Lenain tragen.

Der Vater der drei Brüder hiess Isaac Lenain, war königlicher Amtsmann und in erster Ehe mit Jehanne Prevost vermählt. Im Jahre 1628 verheiratete er sich zum zweiten Male. Während er in Laon lebte, wurde im Jahre 1588 Antoine Lenain geboren, im Jahre 1593 Louis Lenain, im Jahre 1607 Mathieu Lenain. Sie verlebten ihre Jugend in Laon. Im Jahre 1629 am 16. Mai wurde Antoine Lenain in St. Germain de Près als Meister aufgenommen. Im Jahre 1630 lebten alle drei Brüder zusammen in Paris. Im Jahre 1633 wurde Mathieu als Meistermaler der Stadt Paris angestellt. Im Jahre 1648 starben Antoine und Louis kurz nacheinander und am 20. April 1677 starb Mathieu. Louis führte den Beinamen le Romain; aber man weiss nicht, ob er in Italien gewesen ist. Louis wurde „der Jüngere" genannt; jedoch mehrfach wird auch Antoine als der Jüngere bezeichnet. Über die Beziehungen der Brüder zur Akademie ist nichts bekannt. Verheiratet war keiner der Brüder. Das ist das Tatsächliche von Bedeutung, das über das äussere Leben der drei Brüder bekannt ist. Da die meisten Bilder garnicht gezeichnet sind, die Gezeichneten aber nur die Unterschrift Lenain tragen, ist es auch schwer, die drei Brüder künstlerisch auseinanderzuhalten. Untersuchungen hierüber übersteigen die Aufgabe eines kleinen Aufsatzes, der meines Wissens als erster in Deutschland sich ausführlicher mit dieser Künstlerfamilie beschäftigt.

Es ist kein Zufall, dass sich gerade in neuester Zeit das Interesse für die Brüder Lenain wieder gehoben hat. Sie sind die einzigen echten Franzosen gewesen in einer Zeit, in der die gesamte Literatur und Kunst des offiziellen Frankreichs spanischen Einflüssen erlag. Mazarin, der künstlerische Organisator Ludwigs XIII., fügte dem Einfluss Spaniens italische Einflüsse hinzu. Eine lange Reihe mehr oder minder geschickter Eklektiker folgten seiner Parole. Inmitten dieser spanisierenden, italisierenden Franzosen lebten die Gebrüder Lenain und in einigem Abstand von ihnen Callot und Valentin, die Beide auch reinere Franzosen waren als die gepriesenen und mit Aufträgen reich bedachten Herren der offiziellen Kunst. Die Lenain wirkten in der Stille. Sie schilderten das armselige und dürftige Leben der Bauern und Kleinbürger der Provinz. Sie buhlten nicht um die Gunst der Reichen. Sie

* Charles Blanc, Histoires des peintres de toutes les Écoles — Les frères Lenain 1862.
** Sainte Beuve, Les Nouveaux Lundis IV. pag. 116. 1865.
*** Philippe Burty, Maîtres et Petits Maîtres 1877.
† Antony Valabruègue, Les frères Lenain 1904.

erfanden nicht scherzhafte Anekdoten, sie schmückten die sorgenbedrückten Bauern nicht mit prunkvollen Gewändern und zauberten nicht Heiterkeit, Frohsinn und Ausgelassenheit auf ihre Züge, damit sie den Parisern Freude bereiteten. Sie haben nichts mit Teniers gemeinsam. Rechtschaffen und ehrlich haben sie das Bauernvolk ihrer Zeit dargestellt in seiner plumpen Ungeschicklichkeit, in seiner traurigen Freudlosigkeit, in seiner schlichten Gottergebenheit und seiner festen und derben Männlichkeit. Sie rückten ihre Modelle nicht in gefällige Posen, sie wägen ihre Kompositionen nicht anmutig ab. Es lebt ein ergreifender Realismus in ihren Bildern, den der Sensible als den Niederschlag einer Weltanschauung erkennt, wie sie ein starker, offner und empfindsamer Geist im Betrachten der Welt seiner Zeit sich bildete. Ich kenne keine Zeichnung der Lenain, die zweifellos ihre Hand zeigt. Aber was sich aus ihren Bildern entnehmen lässt, deutet darauf hin, dass sie Clouets Traditionen fortspinnen und darüber hinaus auf die grossen Franzosen hinweisen, die uns teuer sind. Jedem von uns wird vor ihren Bildern Manet lebendig. Man fühlt unsichtbare Bande, die diese Meister als Vorfahren Millets und van Goghs erkennen lassen. Ihre Farben sind unendlich empfindsam und von einem wundervoll variierten Nuancenreichtum, dessen Wellen sich in leisem Dahinschweben bewegen. In ihren besten Bildern ist das Grau vorherrschend. Es lichtet sich auf bis zum Grün, es wird tiefer bis zum Braun. Und dazwischen wie eine Sehnsucht zur Freude heben sich aus dem erdfarbenen Lokalton ein helles Rot, eine blaue Schürze heraus. Die Bauernbilder der Lenain haben eine vollendete Perspektive, eine reiche Tiefe und aus ihnen dringt eine Stimmung zu uns, die sie als einen reinen, ungetrübten Abglanz des Lebens empfinden lässt. Die Lenain hatten jene tief moralische Auffassung der Kunst, durch die Chardin, Manet und van Gogh gross geworden sind. Wir haben in ihnen ehrfürchtig Vorfahren der grossen Familiengeschichte der französischen Kunst zu verehren.



OTTO SPECKTER, ILLUSTRATION ZUM QUICKBORN

KLAUS GROTH UND OTTO SPECKTER

EIN BRIEF

MITGETEILT VON

ROSA SCHAPIRE



Otto Speckter konnte erst, als er sich entschlossen hatte, die von seinem Vater begründete lithographische Anstalt aufzugeben, zur vollen Entfaltung seiner bis dahin durch geschäftliche Thätigkeit unterbundenen Begabung kommen. Die schönste Frucht der von ihm lang herbeigesehnten Freiheit sind seine Illustrationen zu Klaus Groths Quickborn.

Die Absicht zur gemeinsamen Arbeit ist vom Maler ausgegangen. Wie gern der Dichter zugegriffen hat, geht aus nachstehendem Brief hervor, den Groth an den Verleger des Quickborn, W. Manke Söhne, Hamburg, gerichtet hat.

Die Künstler haben sich erst im September 1853 kennen gelernt. Speckter berichtet seiner Frau eingehend über diese Begegnung. Tief trifft ihn das Übereinstimmende zwischen der Persönlichkeit des Dichters und seinem Werk. „Nachdem ich diesen einfachen, schlichten Holsteiner gesehen, der nur gedichtet was er gesehen und erlebt, wo alles in jeder Beziehung wahr ist, sind mir seine Dichtungen noch viel lieber geworden.“ .... Freundschaftliche Beziehungen zwischen Beiden setzen ein, um so freundschaftlicher, als Speckters Zeichnungen Groth mit heller Freude erfüllen.

Immer wieder bewundert er Speckters Fähigkeit „im kleinen Raum Bedeutendes zur Anschauung zu bringen“, und an anderer Stelle heisst es beim Anblick der Zeichnungen „ich ward schier trunken vor Poesie, die mich daraus anwehte“.

Der Plan, ein gemeinsames Tierbuch herauszugeben, zu dem Speckter die Zeichnungen und Groth die Gedichte liefern soll, entstand. Er scheiterte daran, dass Groth die Unmöglichkeit empfand, „Texte hochdeutsch zu liefern, wie „Spatz und Aanten int Water“ . . . . da die hochdeutsche Sprache dazu kaum einen Ton hat, und diese beiden Stücke selbst im Plattdeutschen mir eine solche nervöse Arbeit gewesen sind, dass ich namentlich die Aanten kaum jetzt noch ohne ein Gefühl von Nervenfieber lesen kann.“

Kiel, 6. April 53.

Mit Bezug nun auf diese illustrierte Ausgabe des Quickborn halte ich es für ein besonderes Glück, wenn ein berühmter Künstler die Arbeit nicht als eine blosse Geschäftssache, sondern aus innerer Lust und Liebe und mit Begeisterung übernehmen will. Einen norddeutschen Künstler müssen wir haben, Land und Leute unserer Gegenden lernen sich nicht in einigen Wochen kennen, wenn man nicht unter ruhiger Anschauung wenigstens ähnliche längere Zeit um sich gehabt hat. Durch Richters Zeichnungen sieht Süddeutschland in jedem Zuge, selbst im Typus der Menschengestalt, abgesehen von Kostüm und Umgebung, und es möchte einem süddeutschen Maler schwer werden, diese gewohnten Züge zu verlernen und durch nordische zu ersetzen. Sonst finde ich allerdings Richters Illustrationen, namentlich zum Hebel so idealschön, es weht mich so der Geist der Ruhe und des Friedens aus jedem Bildchen an, ich finde in diesen kräftigen Meisterstrichen, von denen keiner umsonst gemacht ist, in der Sparsamkeit, dem Zurücktreten des Nebenwerks, der Umgebung, eine solche antike Weise, dass ich nie das Buch ohne innige Befriedigung durchblättern, nie ohne Bewunderung vor einem Geist, dem es möglich ist, sich so noch durch den Grabstichel des Holzschneiders hindurch immer als derselbe zu offenbaren. Und mit dem sollen wir rivalisieren. Wir können uns daher wohl Glück wünschen, dass ein Künstler wie Herr Speckter seine Kraft darbieten will. Wir müssen rivalisieren. So wenig ich mir es vor dem Erscheinen des Quickborn verhehlen durfte, dass man mich mit Hebel vergleichen, und dass ich schlimm fahren würde, wenn ich ihm weichen müsste, so wenig wird man es unterlassen, unsere Illustrationen mit Richters zusammenstellen. Um so weniger ich nun bezweifle, dass ein Talent wie Herr Speckter nicht den Kampf eingehen darf, um so sicherer von Missdeutung kann ich gleich jetzt auf die schwierigen Punkte wie sie mir erscheinen, hindeuten, damit wir sogleich beim eigentlichen Beginn des Werks über die Hauptpunkte wenigstens eine bestimmte Ansicht gefasst haben. — Wie Richter seine starke Seite: die Charakteristik süddeutscher Formen für unsern Zweck teilweise verlernen und verleugnen müsste, so kann auch Herr Speckter die seinige als Landschafter und Tierzeichner nur teilweise bei uns herauskehren. Wir sollen vor allen Dingen Menschenfiguren haben. Ferner sind unsere Trachten, Bauart etc. weniger malerisch als die süddeutschen. Was kann z. B. ein Südländer bloss durch sein Weinlaub, durch einen Felsen für Wirkung machen! Müssen wir dies entbehren, so dünkt mich haben wir von anderer Seite zwei Vorteile, die wir ausbeuten müssen, um R. den Sieg streitig zu machen. Erstens dürfen wir, können wir realer werden als R. Mag er in seiner idealen Weise gross

sein; können wir Norddeutschland liefern wie es leibt und lebt, so haben wir eine Seite nach aussen gekehrt, die auch dem Charakter meines Buches entsprechend, dem realen Sinn des Norddeutschen besonders zusagen wird. Zweitens gibt der Quickborn mehr wirklich malerische Stoffe als Hebel. Wie kümmerlich hat sich z. B. Richter in der „Wiese" mit allegorischen Figuren durchhelfen müssen. Unter diesen Stoffen gibt es eine grössere Mannigfaltigkeit, namentlich fehlt es Hebel ganz an komischen Thematen, die wir in Menge haben, und darunter mehrere, wo Herr Speckter ganz seine eingeübte Macht als Thier- und Landschaftsmaler entwickeln kann.

sein in Deiner Weise, wir kennen unsere Stärke. Auch habe ich in dem Krüppel und dem alten Schuster mit Licht, sowie in dem Fuhrmann, der am Kopf kratzt, wohl bemerkt, was Herr Speckter in Personenzeichnung liefern kann, wo sie die Hauptsache bildet. So wie ich zugleich mit ihm der Meinung bin, dass wir Holzschnitte liefern müssen. Herr Speckter wird wiederum mit mir in dem Wunsche übereinstimmen, dass der Schnitt nicht im Gubitzschen Atelier, sondern in Dresden bei Bürcken oder Gaber gefertigt werde.

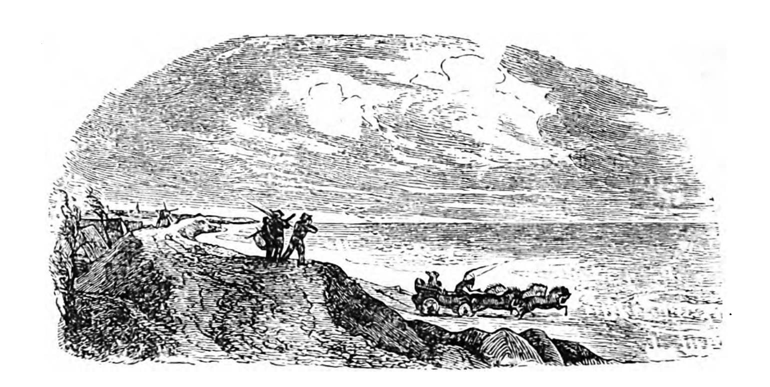
Wenn ich nun von Rivalisieren spreche, so meine ich keineswegs, dass wir an Zahl der Zeichnungen, an Glanz der Ausstattung notwendig dem Hebel die



Demnach begrüsse ich mit Freude Herrn Speckter als Mitarbeiter an unserem Werk. Bei seiner Begeisterung, mit der er von dem Texte spricht, kann es einer in ähnlicher Richtung schon so eingeübten Hand, kann es einem Geist nicht fehlen, der unsern Norden kennend, produktiv genug gewesen ist, aus eigener Erfindung zu den bloss andeutenden Heyschen Fabeln, wobei ihm zuletzt wohl Lust und Liebe ausgehen mussten, so schöne Bilder zu entwerfen, jetzt ein Werk höherer Art, das einer echten Künstlernatur mehr zusagen muss, und wo im Text dem produzierenden wie dem aufnehmenden Geiste, dem Maler wie dem Beschauer mehr unter die Füsse gegeben wird, zu liefern, das ihm und uns zum Ruhm gereichen wird, zumal auch er mit mir von vorn herein der Meinung zu sein scheint, dass wir in Richter unseren Rivalen ins Auge fassen müssen unter der Rücksicht: magst Du stark

Spitzen bieten müssen. Was das Letztere betrifft, so muss ich das ganz Ihrem Ermessen überlassen. Freilich kann ich mir wohl denken, dass dem Zeichner das Papier nicht gleichgültig sein kann. Darüber wird Herr Speckter sich dann mit Ihnen vereinigen müssen.

Die Zahl der Bilder zu bestimmen, ist eine schwierige Sache. Sie müssen meinem Urtheil darin nicht zuviel zutrauen. Es kommt hier zu sehr das buchhändlerische Interesse mit ins Spiel. Wir sollen verdienen, nicht bloss einen ästhetischen Zweck verfolgen. Das konnte ich bei der Ausarbeitung der Dichtungen tun, ohne jenem Zweck entgegenzutreten. Hier könnte dieser Gedanke leicht unbewusst auf mein Urteil einwirken. Wollten wir alles illustrieren, was ein dankbares Sujet für den Maler abgibt, so würden wir das Buch zu sehr verteuern, und vielleicht durch Ueberzahl dem Beschauer nicht einmal den Genuss



vergrössern. Nun fragt es sich, nach welchem Gesichtspunkte unter dem Möglichen das Beste wählen? Zunächst möchte ich hier bemerken, dass die vielen nichtssagenden Kleinigkeiten in Richters Hebel nur wenig zur Zierde zu gereichen scheinen. Die könnten wir wohl ganz vermeiden, ausgenommen etwa einige verzierte Anfangsbuchstaben. Dann auch hat R. häufig den Rahmen seines Bildes so eng gezogen, es bleibt an den Seiten so wenig weisser Raum, dass man sich unwillkürlich fragt, warum nicht etwas mehr? — Im ganzen sind gegen 90 Bilder im Hebel, gross und klein, vielleicht gegen 50 grössere. So viele (50) müssten wir auch wohl haben. Ich habe ein oberflächliches Register nach dieser ungefähren Zahl gemacht, damit wir wenigstens erstmal irgendeine Vorlage haben. Auf weiter macht die Auswahl auch keinen Anspruch. Ob aber Herr Speckter nicht findet, dass dabei die grösseren Stücke zu arm bedacht sind, und dass er bei so wenigen Bildern nicht auch seine Arbeit idyllisch abrunden kann? Hier wären vor allen Dingen Besprechungen sehr wünschenswert. Ich hoffe auch noch stark auf Besserung, sobald die gute Jahreszeit eintritt. Wenigstens denken Sie vorläufig, dass ich nach Hamburg kommen werde. Ich leide nicht an der Brust. Gegen Herrn Speckter mache ich kein Geheimnis aus diesem Briefe.

Achtungsvoll ergebenst

Groth.

✱

Nach Speckters Tode schreibt Groth am 16. Mai 1871 an die Witwe: *„Man wird unsere Namen zusammen nennen, so lange der Quickborn leben bleibt, und ich hoffe, das wird dauern, so lange man deutsch spricht. Ich glaube mit ihm und mit Ihnen, dass Speckter in diesen Illustrationen sein Bestes geliefert hat, und ich sehe nicht leicht das Buch in seinem Staate, ohne dankbar an die künstlerische Hand zu denken, die mit Liebe und Sorgfalt, mit Kraft und mit Hingebung dies mein Buch so schön geschmückt hat."*





SUPERPORTE AN EINER FASSADE, ARCHITEKT K. DE BAZEL, BILDHAUER C. OOSSCHOT

DIE NEUE HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR

VON

C. I. LAUWERIKS

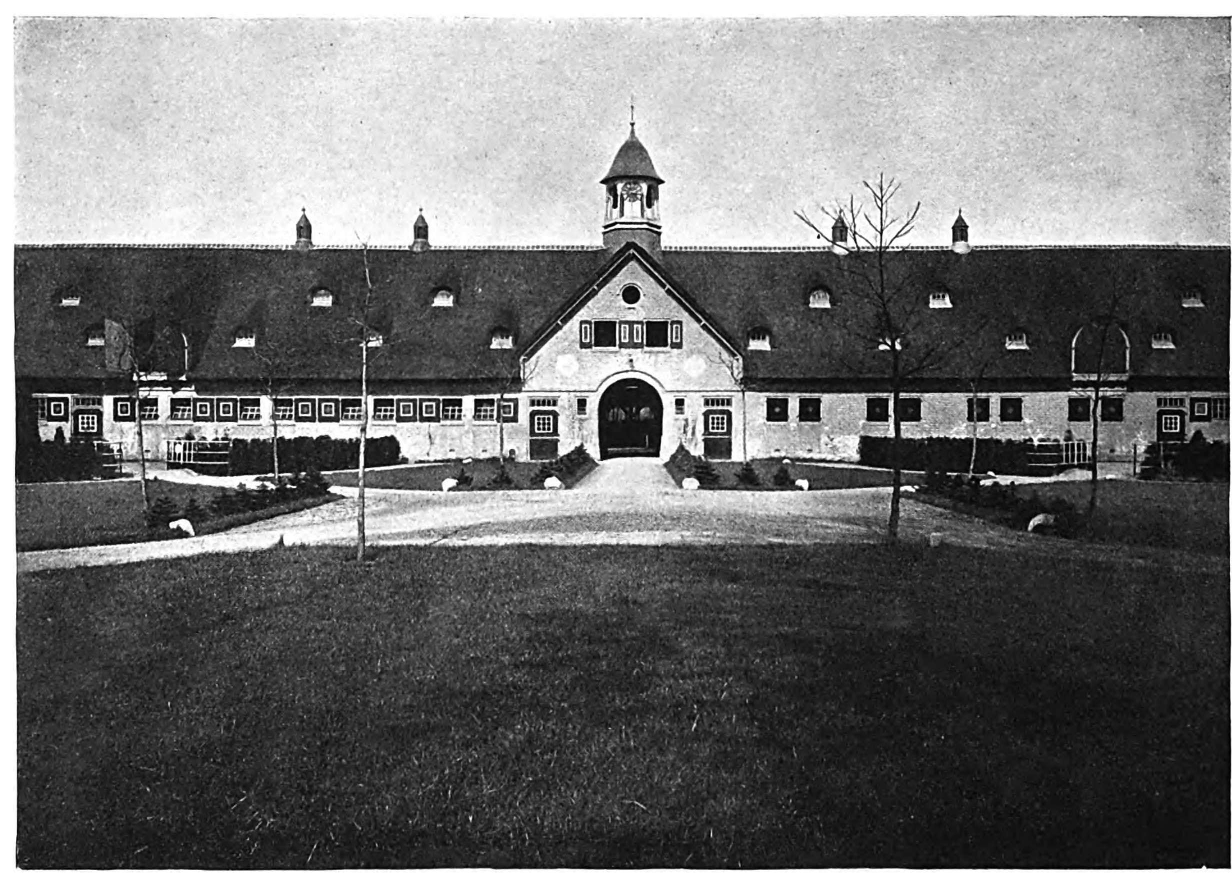


or den Gebäuden, die in den letzten Jahrzehnten in Holland gebaut wurden, kann man verschiedene Richtungen erkennen, die alle mehr oder weniger mit Traditionen zu tun haben. Selbstverständlich ist es überflüssig, die ausgesprochenen historischen Richtungen zu erwähnen, weil sie ja nicht modern genannt werden können und weil es vom künstlerischen Standpunkt nicht angeht, etwas ernst zu nehmen, das meistens nur aus erzwungenen Anachronismen besteht, und womit eine fleissige aber irregeführte Architektengruppe, ihr Bestes getan hat, um die Architektur als schaffende Kunst um ihr Ansehen beim Publikum zu bringen. Trotzdem wir aber energisch jede bewusste oder unbewusste historische Nachahmung verurteilen, wollen wir darin nicht zu weit gehen und Alles verwerfen, was nicht vollständig modern ist, weil es doch häufig vorkommt, dass moderne Auffassung und historische Momente miteinander vermischt vorkommen.

Im Kirchenbau ist die holländische Neugotik

nach und nach in eine modernere Richtung eingelenkt; es giebt verschiedene Beispiele, worin das mit Bestimmtheit nachzuweisen ist. Am besten vielleicht in der vom Architekten Joseph Cuypers gebauten Kathedralkirche zu Haarlem.

Das Konstruktionssystem und die Hauptformen dieser Kirche gehen vom historischen Beispiel aus. Dagegen ist die Anwendung des Materials und seine Behandlung modern. Das Hauptmaterial ist das in der landläufigen Gotik in höchst störender Weise die Einzelwirkung der Öffnungen auf Kosten des Ganzen hervorhebt. Die Fenster sind klein, wodurch das Gebäude mehr Mauerfläche bekommt; das ist aber eine der ersten Bedingungen für gute architektonische Wirkung, weil hierdurch die umhüllende Wand als Hauptprinzip charakterisiert wird. Diese richtige Auffassung giebt der Kathedrale einen abgeschlossenen Eindruck, der



K. DE BAZEL, LANDGUT BEI BUSSUM

gebrannter Ton; aussen einfarbiger, im Innern verschiedenenfarbiger Backstein, in Verbindung mit glasierter Terrakotta. Diese dekorative Anwendung des Materials giebt eine Wirkung, die man als vollkommen gelungen bezeichnen muss. Durch die Verwendung des Backsteins in seiner einfachsten, rechteckigen Form zu Pfeilern, Bögen, Gewölben und anderen Bauteilen wurden viele nebensächliche Zierate vermieden, die sonst die Neugotik so unerträglich machen. So empfindet man es bei diesem Bau als eine Beruhigung, dass er kein Maasswerk in den Fenstern oder in anderen Wandöffnungen hat, am meisten im Grundriss auffällt, da der grosse dreischiffige Mittelraum ringsum durch Kapellen gänzlich eingerahmt ist. Bei der Ausbildung der Teile ist auch mehr als sonst Wert gelegt auf die grossen Massen, unter Vermeidung von störenden, kleinlichen Details. So sind die Strebepfeiler nicht überall gleich stark betont, weil sie in den Kapellenanlagen zum Teil in den Mauern stehen. Säulenkapitäl und Basis sind meistens nur angedeutet und übertriebene Profilierungen sind vermieden worden. Die Flächenhaftigkeit der einzelnen Teile wirkt auch auf die Massen, hebt die

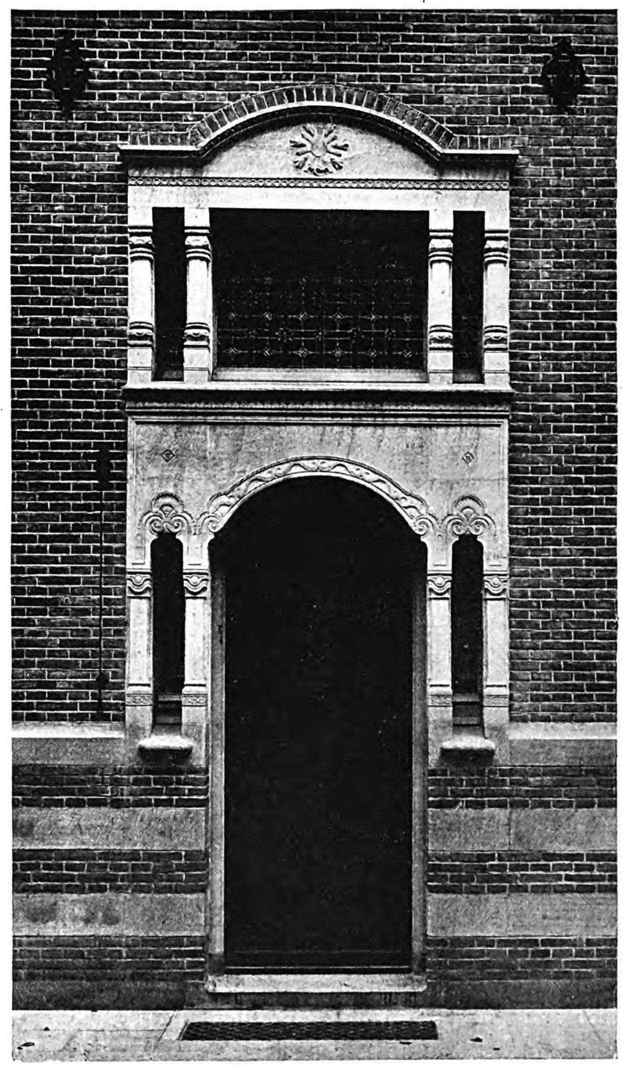
Kontinuität des Ganzen und setzt die Linienwirkung gegen die der Fläche zurück. Als Resultat ergiebt sich hieraus eine gute Licht- und Schattenverteilung, weil die grossen Lichtflächen nicht durch stark ausladende Vorsprünge unterbrochen werden. Daraus allein geht schon hervor, dass wir es in diesem Bau mit einem Versuch zu tun haben, moderne Gedanken zum Ausdruck zu bringen.

In späteren Kirchen, entstanden durch gemeinsame Arbeit der Architekten Joseph Cuypers und Jan Stuyt, ist man hierin noch weiter gegangen. Zum Beispiel bei der einschiffigen Skt. Antoniuskirche zu Utrecht, wo der Grundriss aus drei hintereinander gelegten Quadraten besteht, mit zwei halben Quadraten für das Querschiff. Diese Form- und Maasseinheit finden wir auch wieder in den zwölf hohlen Pfeilern, die die Überdachung tragen, ganz innerhalb der Kirche stehen und aussen nicht ausgeprägt sind. Hier haben wir es also mit einem eigentümlichen Versuch zu thun, die Unterstützung der Gewölbe fast ganz unabhängig von den umfassenden Mauern zu gestalten, was an sich schon ein architektonisches Problem ist.

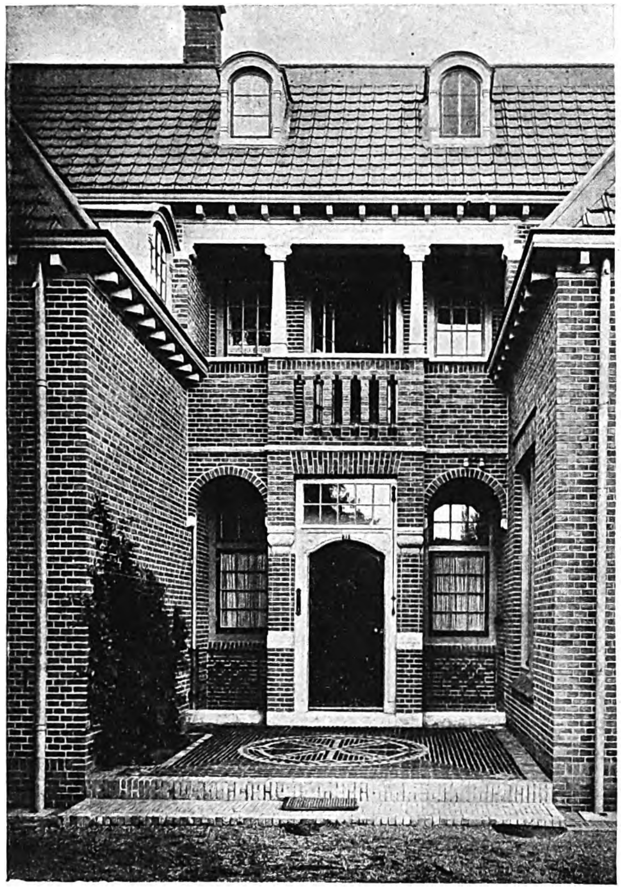
In Skt. Jacob in s'Hertogenbosch hat man, wenn auch auf ganz andere Weise, diese Grundgedanken weiter verfolgt. Aus dieser Evolution geht hervor, dass man auf dem Gebiet des Kirchenbaues moderne Gedanken, Empfindungen und Anschauungen zum Ausdruck bringen will und dass in Holland die Monumentalarchitektur allmählich einen Charakter annimmt, wodurch sie aufgenommen werden kann in die Kunstbewegung dieses Jahrhunderts.

Ein sehr wesentlicher Teil der Entwicklung zu moderner Kunst wurde geschaffen durch die mehr selbständige Thätigkeit einer Gruppe von Architekten, worunter die Arbeit des früh verstorbenen Willem Bauer am meisten auffällt. Dieser Künstler hüllte seine architektonischen Phantasien in ein buntes Kleid, das an orientalischen Reichtum erinnert. Er gab uns seinen etwas chaotischen Reichtum, ohne ihn vorher einer Auswahl zu unterwerfen. Er verstand es aber, seine Träume mit technischer Tüchtigkeit und einer lebendigen Gestaltungskraft zu verbinden und sie mit der vollen Wucht einer tiefen Künstlerüberzeugung hervorzuzwingen. Unter den holländischen Architekten war er sicher der künstlerisch am meisten Begabte, der feinsinnigste und empfindlichste und es ist immer ein reiner Genuss, diesem gebildeten Geist auf seiner Fährte nach höherer Vollendung zu folgen.

Von gleicher Gesinnung, aber weniger voll Tatkraft, sind die Entwürfe von Walenkamp. Auch dieser baut mehr im Reiche des Idealen als im Realen und seine Kompositionen sind keine direkt brauchbaren Bauwerke. Nicht nur, weil seine Entwürfe noch wenig ausgeführt sind, sondern auch durch die Art ihrer Auffassung. Dasselbe lässt sich sagen von vielen Konkurrenzarbeiten, wie sie von verschiedenen Baukünstlern gemacht werden und die rein theoretische und ideale Werte enthalten, wovon bei der praktischen Ausführung Vieles verloren geht. Daraus darf aber nicht die Schlussfolgerung gezogen werden, dass solche Arbeiten darum nutzlos sind. Man soll sie nur auffassen als neue Erfindungen und geistige Entdeckungen, woran bei einer Anwendung für die Praxis noch Vieles



K. DE BAZEL, HAUSEINGANG



K. DE BAZEL, HAUSEINGANG

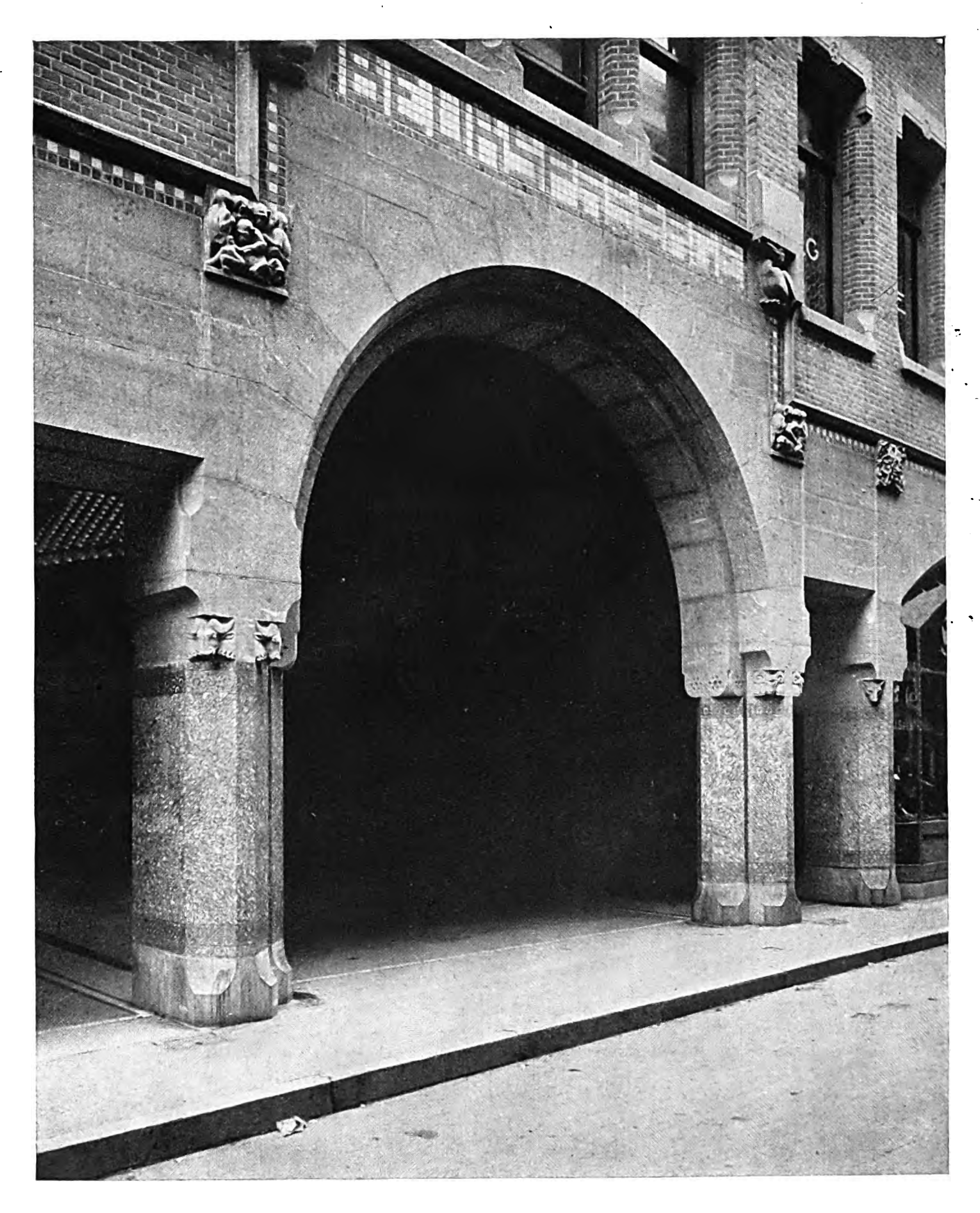
geändert und verbessert werden muss, denen aber, weil sie die Zahl der Möglichkeiten bereichern und neue Gebiete erschliessen, eine erzieherische, ja sogar ethische Bedeutung beizumessen ist. Für die Weiterentwicklung der Architektur enthalten sie ein notwendiges, nicht zu ersetzendes Moment.

Zu dieser Gruppe gehört auch van Baalen, einer der jüngeren Architekten. Mit den beiden vorher Genannten hat er es gemein, dass er das Raumproblem, wie die moderne Architektur es wieder aufstellte, sich zur Aufgabe machte. Er sucht nach Gleichgewicht in der Raummasse, nach richtiger Abschätzung der Raumwerte gegen einander und erstrebt Verteilung der Kräfte unter besonderer Berücksichtigung ihres Zusammenwirkens.

Von dekorativem Sinn diktiert, pikant und lebendig ist die Arbeit des Architekten Kromhout. In seinen letzten Gebäuden hat er sich entschieden in der modernen Richtung bewegt. Meistens bringt er schöne Details mit etwas exotischem Geschmack. Er versteht das Interesse zu fesseln und durch Steigerung der Wirkung festzuhalten. Er ist sehr stark eurhythmisch veranlagt, während man sonst bei den Modernen meistens einen rhythmischen Aufbau der Form antrifft. Hierdurch ist er auch meist gut im Zentralisieren, ohne aber dabei schwer oder grob zu werden. Weil bei ihm die Verschiedenheit als Hauptprinzip auftritt, liegt seine Gefahr darin, unruhig zu werden. In seinem späteren Entwurf zu einem Friedensgebäude hat er seine Fähigkeiten wohl am besten verkörpert; man findet darin eine abwechselnde Anordnung, Reichtum in der Raumgliederung und gute Wechselwirkungen reicher Details gegen ruhige Massen.

Man darf von den holländischen Architekten wohl behaupten, dass sie die technische Seite ihres Faches gut beherrschen. Ein besonders guter Vertreter dieser Eigenschaft ist Architekt De Bazel. Seine Arbeiten haben immer etwas ganz Fertiges, Vollkommenes, und dieses Merkmal verstärkt er durch ein bewusstes Streben, seine Bauten in ihrer ganzen Durcharbeitung zu beherrschen. Einfach und schlicht, klar und verständlich treten alle Teile hervor, wobei das Eine immer in einem starken kausalen Verband das Andere voraussetzt. Seine Anfangsarbeiten, meistens Entwürfe für Konkurrenzen, stehen durch Form und Konstruktion unter gotischem Einfluss; aber die ornamentalen Teile daran lassen seine Veranlagung als Stimmungskünstler sehr stark erkennen. In diesen ohne äusseren Anlass entstandenen Dekorationen entwickelt er seine innerliche, friedvolle und stille Künstlernatur. Viel einfacher noch tritt er hervor in einer umfangreichen landschaftlichen Anlage mit Molkerei und Ställen. Hier war ihm eine vielseitige Aufgabe geboten, worin er die Lagerung der Gebäude und die Verschiedenheit der Betriebsbedingungen überall glänzend löste. Wenn man diese Ställe betritt, hat man das Gefühl, dass die Aufgabe nach allen Richtungen hin durchdacht ist und dass eine vollkommene Übereinstimmung die Teile dem Ganzen verbindet. Ebenso richtig trifft er den Charakter in seinen Wohnhäusern, eigentlich eine Fortsetzung des holländischen Wohnhausbaues der vorige Jahrhunderte, nicht sowohl durch Grundrissanlage und Formen, als vielmehr durch die eigentümliche Stimmung des Ganzen. Wenn man die Eigenschaften eines holländischen Architekten in ihrer Gesamtheit betrachtet, dann ist De Bazel wohl Der, der sie am besten verkörpert.

Von gleicher Bedeutung, aber ganz verschieden in der äusseren Erscheinung, sind die Werke des Architekten Berlage. Im allgemeinen ist sein Bestreben auf



H. P. BERLAGE, EINGANG EINER PASSAGE



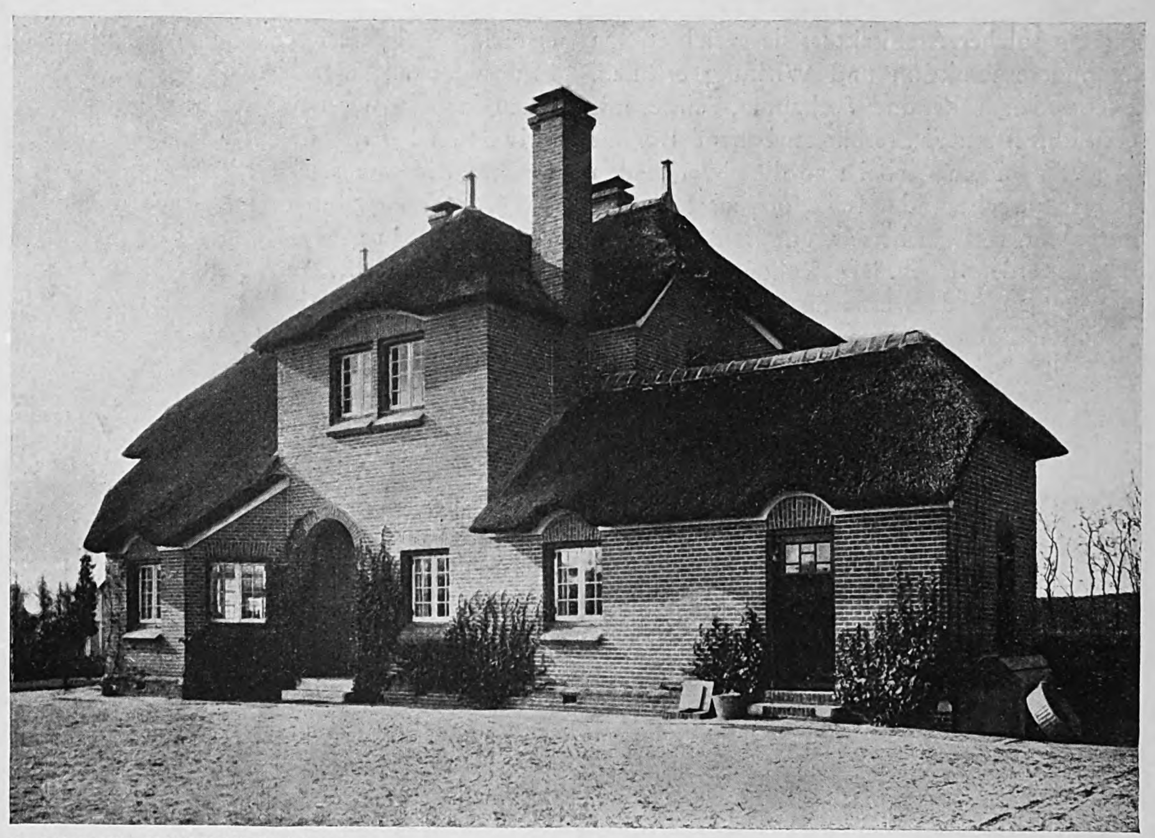
K. DE BAZEL, HALLE IM HAUSE JAN VETH

Ausprägung solcher Architekturteile gerichtet, die eine besondere Funktion und Wirkung erfüllen. Starke Konsolen, Erker und Vorbauten, Fenster mit schweren Stürzen und Fensterbänken behandelt er mit Vorliebe. An einem Giebel sind die abdeckenden Teile die Hauptsache, und so ist die organische Funktion immer am meisten betont, um die Absicht des Künstlers zu verdeutlichen. Die Nachteile dieser Auffassung treten auf in der Vernachlässigung der Form, wofür sein Gefühl weniger entwickelt ist; es wird aber auch alles Dekorative dadurch vermieden. Betrachtet man ein ganzes Gebäude von ihm so kommt sein Sinn für lebendige Wirkung zum Ausdruck in den Verkehrsräumen, vor allem im Treppenhaus und solchen Räumen, worin sich das Leben am stärksten nach aussen abspielt.

Die Eingänge der Gebäude werden durch Berlage stark betont und meistens durch Erkerüberbau auf schweren Hausteinkonsolen verstärkt. Seine Kunst ist immer eine monumentale; nach Jahrhunderten wird seine Aussenarchitektur noch genau so dastehen wie heute, denn alle Teile sind durch ihre Bauweise, durch Material, Form und Proportion einheitlich zusammengefügt. Im Gebäude der Lebensversicherung zu Leipzig ist diese Auffassung sogar übertrieben und die Grenze des Möglichen erreicht. Bei dieser schweren Architektur ist der Hauptwert auf die Lastwirkung gelegt, dagegen sehen dann die unterstützenden Teile etwas zu dekorativ aus. Überträgt man dies ins Menschliche, dann wäre es wie eine starke Empfindung der Daseinslast mit ihrer ganzen dramatischen und tragischen Wirkung. Sein ganzes Können hat er vielleicht am besten gezeigt in der Amsterdamer Börse, wo ihm der nötige Spielraum zur Entfaltung seiner Eigenart gegeben war. Man findet da eine starke Massenentwicklung, ein mächtiges Wollen, die ungebrochene Quantitätswirkung, wie bei einem Tier der Urzeit mit Schwere und Masse als Hauptzüge. Diesen Charakter unterstützt ein ausgeprägtes Kontinuitätsprinzip, das seinen Ausdruck in den Wänden findet, die wie die Haut eines Elefanten, alle Teile in ihre gewaltige Hülle umfassen, so dass der Haupteindruck nur noch stärker betont wird.

Berlages späteren Werke, zum Beispiel seine Börsenpassage in Amsterdam, weisen auf eine Verfeinerung seiner Auffassung. Es wäre aber zu bedauern, wenn er darin zu weit ginge; denn mit all ihren Fehlern enthält seine Architektur einen höchst wichtigen Keim, woraus das Leben der modernen holländischen Baukunst hervorwachsen wird.





K. DE BAZEL, LANDHAUS IN LAREN



K. DE BAZEL, LANDGUT BEI BUSSUM

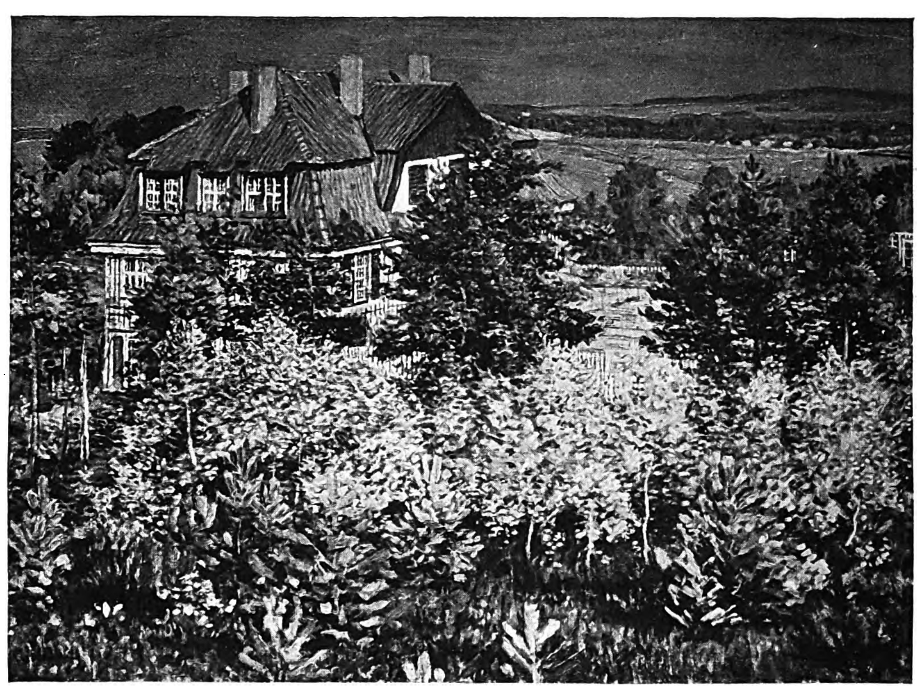


BÜCHERBESPRECHUNGEN

John Ruskin und sein Werk. Essays von Charlotte Broicher. I. Reihe 1902, II. und III. Reihe 1907, Leipzig bei Eugen Diederichs.

Eine schöne und gründliche Arbeit, die mir jetzt erst bekannt geworden ist, die aber auch jetzt noch, zwei Jahre nach dem Erscheinen der letzten zwei Bände, einige Worte des Hinweises fordert. Mir persönlich ist dieser Hinweis um so mehr Bedürfnis, als ich dem Genie Ruskins Manches verdanke, als es mich stets bedrückt hat, über die Lebensumstände dieses merkwürdigen Engländers nichts Wesentliches gewusst zu haben und als ich dieses persönliche Interesse bei vielen Andern noch voraussetze, weil Ruskin dem modernen Deutschen überhaupt, wenn auch auf Umwegen, in vielen Dingen ein Erzieher zu neuem Kulturbewusstsein geworden ist.

Dies wird auch allgemein empfunden; selbst in den Kreisen Derer, die, obwohl sie den Instinkt für die Bedeutung von Ruskins Persönlichkeit haben, sich zu einer höheren Objektivität nicht erheben können und sich — in peinlichem Widerstreit zwischen den unbedingten sittlichen Forderungen des Kulturagitators und den berechtigten Forderungen der Wirklichkeit rings umher schwankend — in eine nervöse Unlust gegen den Romantiker und Theoretiker hineinreden. Das Einzige, was dieser zur Ungerechtigkeit und Unterschätzung verleitenden Unlust steuern kann, ist die genaue Kenntnis der Eigenart Ruskins; die Kenntnis seines Lebens, seiner Determination und Entwicklung, seiner Kraft und Schwäche. Denn wenn man erst den Menschen sieht, wie er ist, so vermag man in seiner Lehre das allgemein Wichtige vom Zufälligen und Subjektivistischen nützlich zu scheiden. Diese Bekanntschaft mit dem Künstler, Kritiker, Puritaner, Sozialreformer und Propheten in Ruskin hat Charlotte Broicher uns nun vermittelt. Dass eine Frau Ruskins Biographie nun geschrieben hat, ist sehr bezeichnend. Naturgemäss muss sich, mehr als der selbst wollende und darum einseitige Mann, die rezeptive Frauennatur zu der ganz auf Totalitätsempfindung, auf Allgefühl, auf Gefühl überhaupt gestellten Eigenart Ruskins hingezogen fühlen. Um Ruskin ganz gerecht zu werden bedarf es der femininen Fähigkeit absoluter Nachempfindung. Wo der Mann Ruskin oft heftig zu widersprechen nicht umhin könnte, da hat Charlotte Broicher sich fein und innig einzufühlen verstanden. Und hat doch nie die Herrschaft über sich selbst und den Überblick über das Ganze des Lebens dieses eigensinnigen Subjektivisten verloren. Der Verfasserin ist es gelungen zu erfassen, was Voraussetzung für Jeden ist, der über Ruskin schreiben will: die tiefere Einheit in der Unlogik dieses genialen Mannes zu erkennen. Sie hat über alle berechtigten Aber hinweg, ohne diese zu unterschätzen, die „Qualität seines Geistes" erkannt. Mit jener schönen Bescheidenheit, die mehr gibt als sie verspricht, mit Fleiss und grosser Gründlichkeit hat sie die kleinen und grossen Umstände dieses innerlich



LEOP. VON KALCKREUTH, HAUS IM FRÜHLING AUSGEST. AUF DER MÜNCHENER INTERNATIONALEN

bewegten Lebens gesammelt, geschickt gruppiert und ein Resumée gegeben, das den Leser nicht zu vergewaltigen sucht, sondern ihm am Ende doch gestattet, ja auffordert, sich ein eigenes Urteil über dieses selbst im Irrtum noch heilig glühende Menschenleben zu bilden. Ein Einwand, der zu erheben ist, richtet sich gegen die Länge dieser Biographie in Essays. Drei Bände sind etwas viel. Es ist zu ausgiebig aus Ruskins Schriften zitiert worden. Das hätte um so mehr vermieden werden können, als diese Lebensbeschreibung gewissermassen organisch zu der schönen Gesamtausgabe gehört, die Eugen Diederichs von Ruskins Werken veranstaltet hat, als der Leser die Zitate in den einzelnen Bänden also selbst aufzusuchen vermag. Es ist zu fürchten, dass der Leser der Charlotte Broicherschen Bücher, dem so viele Stellen aus Ruskins Werken schon in kluger Auswahl dargeboten werden, länger als wünschenswert zögert, Ruskins Werke selbst in die Hand zu nehmen. Und das zu thun, soll schliesslich diese Biographie doch ermuntern. Von diesem Einwand abgesehen ist die Arbeit in ihrer Art vortrefflich, weil sie durchaus die Empfindung erweckt, dass der wesentliche Teil eines Lebens für die gewissenhafte Erfüllung einer als inneren Drang empfundenen Aufgabe eingesetzt worden ist und weil der hingebenden Liebe für Ruskins Genie, die Einsicht in die Bedingtheiten dieser Natur gesellt ist und eine Besonnenheit, wie man sie bei Frauen selten antrifft. Diese Bücher sagen nicht das Letzte über Ruskin; aber sie setzen den Leser in den Stand, wenn er sonst die Qualitäten hat, das Letzte über diese englisch determinierte Tolstoi-Natur für sich selbst zu denken.

Karl Scheffler.

✲

Neue Bücher.

Heinr. Waentig: Wirtschaft und Kunst. Bei Gustav Fischer in Jena. Br. M. 8.

Broder Christiansen: Philosophie d. Kunst. Verlag Claus Feddersen, Hanau. Br. M. 6.

Ed. A. Peltzer: Albrecht Dürers Unterweisung der Messung; Vorwort von Hans Thoma. Süddeutsche Monatshefte. M. 6.

Fritz Schider: Plastisch anatomischer Handatlas. Text und 117 Tafeln. 3. Aufl. Bearbeitet von M. Auerbach und Fr. von Stuck. Im Verlag Seemann & Co. Leipzig.

F. Pollak: Lorenzo Bernini. Eine Studie. Mit Abbildungen. Bei Julius Hoffmann, Stuttgart.

Alfred Lichtwark: Park- und Gartenstudien. Bei Bruno Cassirer, Berlin. Geb. M. 3,50.

Robert Corwegh: Donatellos Sängerkanzel im Dom zu Florenz. Mit Textbildern. Bei Bruno Cassirer, Berlin. Geh. M. 3,50.

Karl Künstle: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten. In der Herderschen Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. Br.

John Ruskin: Ausgewählte Werke. 15 Bände. Bei Eugen Diederichs, Leipzig. Geb. M. 4—8 der einzelne Band.

Hans Rosenhagen: Die Kunst des 19. Jahrh. Zweite Auflage, mit 4 Beilagen und 903 Textbildern bei Velhagen & Klasing, Bielefeld.

Jules Coulin: Die sozialistische Weltanschauung in der franz. Malerei. Bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Geb. M. 4.

Leo Putz, ein deutscher Maler der Gegenwart. Mit Text von Wilhelm Michel. Mit 75 ein- und mehrfarbigen Tafeln. Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Geb. M. 20.

Jacques Callot: Von Hermann Nasse. Mit 46 Tafeln in Lichtdruck (Meister der Graphik Band I). Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Geb. M. 12.



MAC NEILL WHISTLER, CREMORNE GARDENS — AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

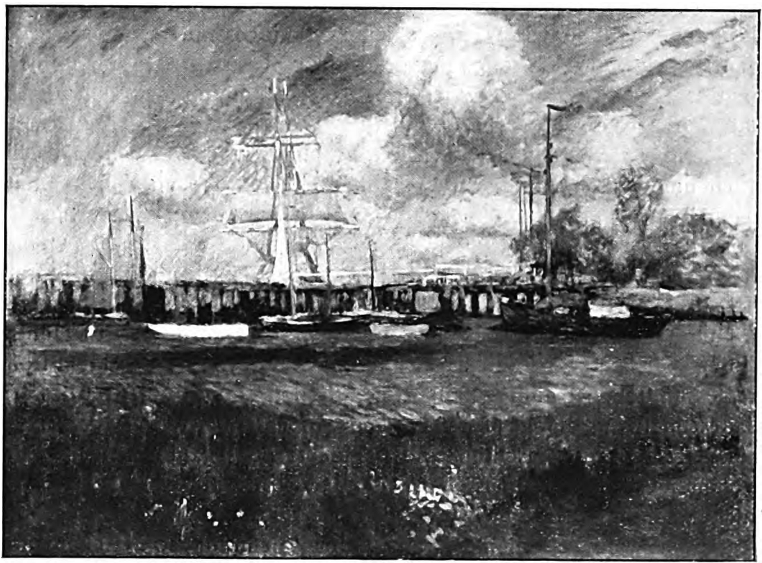
KUNSTAUSSTELLUNGEN

DIE „GROSSE BERLINER" 1909

VON

JULIUS ELIAS

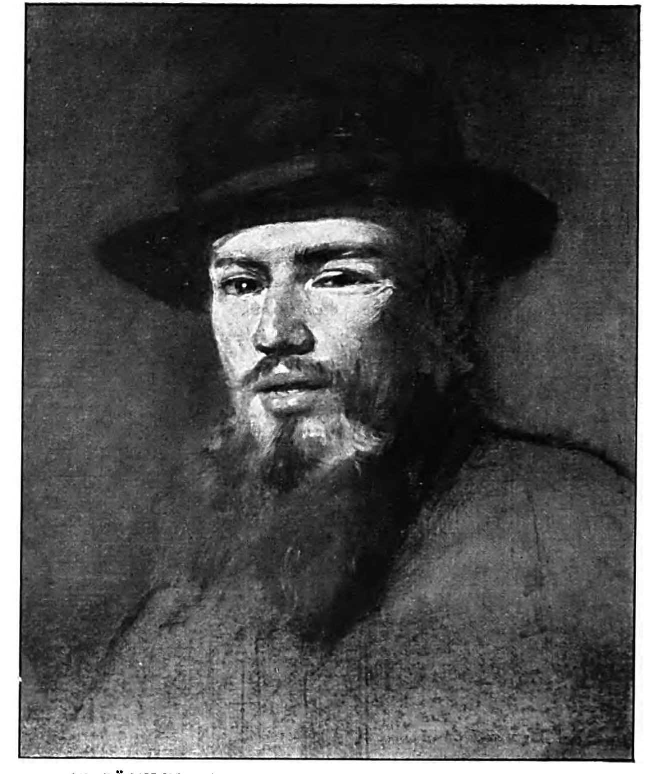
Die Architekten haben draussen im Glaspalast mehrere Worte mitzureden. Der Not gehorchend, geben sich die Maler in ihre Hand. Das Chaos bedarf der Frisur, und das besorgen sehr elegant die Architekten. Sie machen aus dem Riesenhaupt, worin keine energischen Kunstgedanken wohnen, die auf dem Antlitz leuchten könnten, wenigstens einen schönen Kopf. Die Fassade ist da; sie müht sich Ebenmass, Ruhe, Distinktion, Zeitgeist vorzustellen. Im Gebäude selbst aber geht es kunterbunt und wahllos zu; ganz besonders im Hinterhause. Man darf sich nicht täuschen lassen: die „Große" ist, wie immer, die Marktstätte der sozial kämpfenden Künstlermehrheit. Im Staat der Kunst giebt es viele Stände und und zahlreiche Rangverschiedenheiten, und ein Jeglicher möchte gern leben; in der Volksvertretung ist die Rechte in der Majorität und kann die Absatzmöglichkeiten ganz, wie sie will, im eignen Geiste schaffen. Wagte man „Elite"-Ausstellungen (und seltsame Köpfe haben in optimistischer Verblendung dergleichen wohl schon einmal gewagt), so schrien die durchschnittlichen Malersleute: „Und wo bleiben wir?" Wurde gelegentlich die internationale Note stärker betont, so erhob sich abermals ein Geschrei:



KARL VINNEN, HAFEN — AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG



EDUARD MAGNUS, A. MENZEL IM JAHRE 1843.



ARNOLD BÖCKLIN, BILDNIS LENBACHS

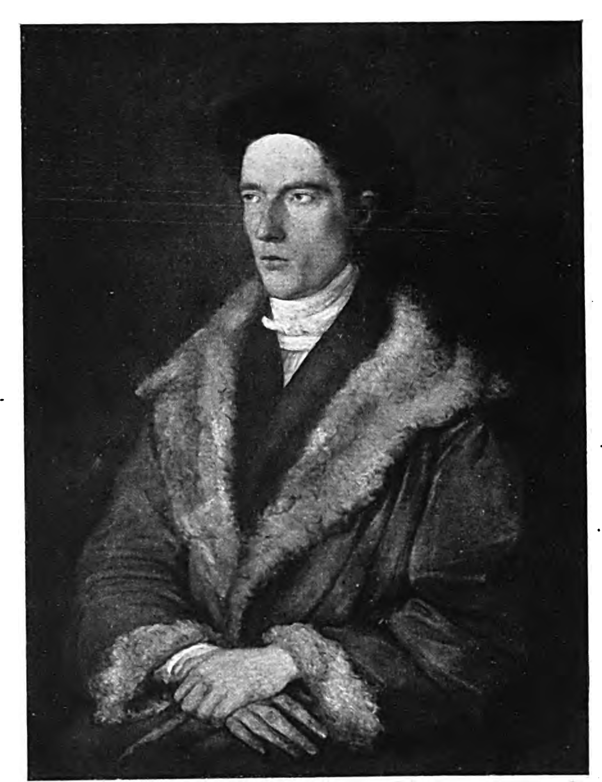
AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

„Deutschland gehört der einheimischen Bilderproduktion, — was sollen die fremden Gesippen auf unserer grünen Weide!" Kurz, das Fortschrittsschifflein zerschellte immer wieder am harten spitzen Felsen der kompakten Rückständigkeit, die für die Brotfrage Tausender stritt und wohl auch streiten musste. So sollte man den kundigeren Thebanern der Sozietät eigentlich den Rat geben: stört die Weltordnung nicht; lasset euer Volk so, wie es ist, — es kann wohl nicht anders sein. Ist es euch nicht möglich, aus der wildverworrenen Masse eine Auswahl zu treffen, so seid unbesorgt: die Kritik wird schon die Lese halten.

Die paar Auslandswerke hat ein günstiger oder auch ungünstiger Zufallswind zusammengeweht. Man nahm, was bei gutmütigen Händlern und in Privatsammlungen oder bei den Cooks der europäischen Bildertournees gerade aufzutreiben war. Die (über Monticelli gekommenen) Feerien des Gaston Latouche sind den Ausstellungsreisenden wohlbekannt: die dekorativ empfundenen Nachtfeste in den Parks und auf den Seen alter Schlösser, lebensfreudige hellfarbige Sachen, oder die Badescenen aus einem phantastischen Tropenlande, wo der Affe den überraschten und beglückten Beschauer wohliger Frauenfleischmassen spielen darf. Bekannt ist auch Shannons kunstgewerblicher Präraffaelitismus, so grandios in der ehernen Festigkeit der Zeichnung, so matt und langweilig im Malerischen. Zwei berühmte Zugstücke liefert der Amerikaner Sargent, das porträtmalende Schosskind der Londoner Gesellschaft: ein Werk aus seiner besten Periode, da er Whistlers leuchtenden Spuren folgte und die Spanier und Japan so stark und fein auf sich wirken liess; dann aber auch eine virtuose Handwerksarbeit von der süsslichen Art, mit der er jetzt seinen zahlreichen Auftraggebern zu gefallen liebt. Um 1884 war er ein Maler von hohem Geschmack und von einer ausserordentlichen Gewissenhaftigkeit der Natur gegenüber; in seinen Darstellungen sammelten sich die originellsten Harmonien der Farbe, und seine Bilder von Menschen waren Menschenbilder, waren Geist von der gesellschaftlichen Epoche, der sie angehörten; zarte Kulturdinge. Heut aber ist Sargent schlechterdings ein Faiseur. Sein Lehrmeister Whistler erscheint da mit einer einfachen Studie, und Sargents Wert schrumpft fast in ein Nichts zusammen. Diese Studie ist übrigens in der Ausstellung nicht ein Höhepunkt allein, sondern der Höhepunkt überhaupt. Der abendliche Eindruck aus einem Londoner Sommerrestaurant: Cremorne Gardens. In das tiefere Silbergrau der einsetzenden Nacht wirft das modische gesellschaftliche Leben seinen farbigen Abglanz. Wie ein gespenstischer Zauber, wie etwas ganz Unmaterielles webt diese Wirklichkeit leicht bewegter Gruppen von eleganten Frauen und smarten Lebemännern, diese Welt des Genusses und der Sinnenfreude dahin; ein Stückchen Wasser, die kommenden

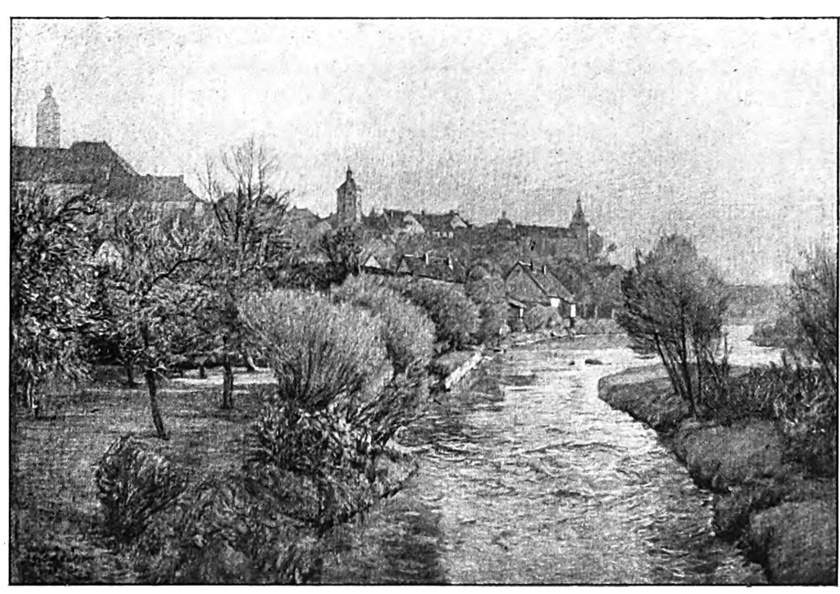
und schwindenden Pointen bunter Flämmchen. Die delikate Malerei ist wie hinimprovisiert, und sie ist doch hochgesteigerte Arbeit gewesen in einem Augenblick intensivsten Anschauens und Erlebens. Whistler pflegte solche farbeneinheitlichen Schöpfungen „Symphonien" zu nennen; es ist auch wie ein Abendlied . . . .

Die englische Porträtausstellung, die uns im vorigen Jahr beglückte, hat prompt gewirkt und die kühnsten Befürchtungen übertroffen. Die mittleren Begabungen, die bisher ihre kostbaren Tage recht und schlecht im Betrieb der Landschaftsmalerei, des Genre, der Geschichtsschilderung verbrachten, warfen sich mit schwergezügeltem Eifer aufs Porträt, indem sie sich nach englischem Herkommen eine Manier zurechtlegten. Die Ausstellungsleitung, die hierin ein glückliches Ergebnis sah, unterstützte den Trieb der Produzenten, Bildnisse, vor allem Bildnisse aufzuhängen; sie duldete sogar die vielen westöstlichen Nachahmer Philipp Laszlos (ein Nachahmer Laszlos, schrecklicher Gedanke, — Lanzlos, der selber kopierte, was ihm an guten malerischen Ideen und Formen irgendwo und irgendwann unter die Finger kam!) und schritt sogar mit einer Fahne voran, auf der geschrieben steht: „Porträt sei's Panier!" Also eine retrospektive Bildnisausstellung, unter dem Gesichtspunkte gesammelt: Maler, gemalt von ihnen selbst oder von anderen Malern. Der kulturgeschichtliche Wert dieses Porträtsaales, d. h. sein illustrativer Gehalt, ist im ganzen höher als sein künstlerischer, und in solchem Sinne ist er recht angenehm zu durchwandern. Es denkt sich so allerlei bei diesen Schildereien. Was ist uns geblieben von so vielen Namen? Wir blicken in so manche anziehende Physiognomie; doch was ihr Träger schuf, ist so physiognomielos geworden, dass unser Gedächtnis alle Hebel und



ED. VON HEUSS, BILDNIS FRIEDRICH OVERBECKS
AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Schrauben anwenden muss, um uns sagen zu können, ob dieser oder jener Mann, der uns im Abbild etwas zu bedeuten scheint, in der Welt der Kunst denn wirklich etwas bedeutete. Das menschliche ist in seltenen Fällen zugleich auch ein künstlerisches Dokument. Die wertvolleren Leistungen dieser Porträtkunst gehören ausschliesslich einer fernen Vergangenheit an, da man von den, achso missverstandenen, modischen Reizen des „farbigen Geschmacks", vom dekorativen Drum und Dran, recht wenig wusste, doch um so mehr von der Wesenheit des dargestellten Menschen. Ein wie frisches Naturgefühl z. B. dringt aus Magnus' Bildnis vom jungen Menzel. Es ist der Menzel der vierziger und fünfziger Jahre, den wir am meisten lieben, der Menzel, der die Wirklichkeit mit heiterem, warmen, hellen Blick, mit ungeteiltem Gefühl voll umspannte, nicht mit Esprit in der Wirklichkeit „pflückte". Dieser Menzel zeigt uns eine freie, wolkenlose Stirn, ein Auge, das glänzt von der Freudigkeit des Empfangens, im ganzen Ausdruck blühende, von keinem Unmut ange-



GUSTAV SCHÖNLEBER, GÜNZBURG A. D. DONAU
AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG



FRANZ SKARBINA, ROKOKO-KARNEVAL
AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

kränkelte Gesundheit. Die malerische Meisterschilderung einer jugend- und lebenskräftigen Künstlernatur. Ein junges Lenbachporträt von Böcklin, — mehr impressionistische Notiz, mehr untermalender Anfang als Bildnis, aber von welcher Schlagkraft, und innerlich wie erschöpfend! Und aus einer ganz frühen Zeit Anton Graff, der auf einem Altersselbstporträt gleichsam die Summe seines Lebens zieht. Die Melancholie dieses Werkes erinnert an das sehr späte Bildnis Rembrandts, auf dem der Meister selbst die Tragik seines Greisenalters mit ungeheuerer Sachlichkeit darstellte.

Unter den modernen Kompromissmalern, die in der Glaspalastgesellschaft eine Rolle spielen, erarbeitete sich Hugo Vogel einen gewissen Vorrang; jedenfalls hat dieser Maler durch erstaunliche Selbstdisziplin seinen alten Anreger Skarbina wesentlich überflügelt. Skarbinas spielerische Sächelchen, diese feuilletonistischen Aufzeichnungen von sommerlichen Kostümbällen, von einem trivalen Theaterrokoko, — seine leichtfertigen Porträts, die ein Pleinair vorgeben, doch die trübste Atelierverfassung haben, können nur Dem genügen, der diesen Künstler nicht von seinen erstaunlichen Anfängen her kannte. Er war einst unsere starke Hoffnung, und jetzt kann man traurig sein. Hugo Vogels Porträts (so weit er nicht luministische Versuche anstellt, bei denen er immer entgleist wie die Meisten, die den irrtümlich „Pleinairsaal" benannten Raum füllen) haben eine malerische Haltung, die allem Konventionellen glücklich aus dem Wege geht, und eine redliche, wenngleich trockene Art, den Menschen zu schauen. Auch Fritz Burger kämpft sich allmählich aus der Geschmäcklerei zu ehrlicherem Sehen durch. Fritz Stahls lüsterne altflorentiner Witze aber verlieren nachgerade selbst ihren Geschicklichkeitswert. So Etwas leistet sich ein Künstler wohl einmal in launiger Stunde, — vielleicht für die Bierzeitung eines Akademikerfestes oder für das Karikaturenalbum eines Malerrauchklubs. Wer aber einen „Schaffenszweig" draus macht, den darf man wohl fragen: ist's Übermut? ist's die letzte Ausflucht eines völlig versandeten Talents? Um wieviel respektabler und auch anständiger geben sich da Künstler wie Uth, Heichert, Artur Kampf, Pfuhl, A. von Brandis und die alten Herren Julius Jacob und Schlabitz, die, gegen die Verführung der Virtuosität und der Sensationslust gefeit, ruhig ihren eigenen kleinen, rechts wie links begrenzten Weg mit einer gewissen Würde und Vornehmheit gehen und Früchte der Arbeit unauffällig vorlegen.

Andere Künstler wieder bieten quantitativ mehr als sie in ihrem eigensten Interesse sollten, weil da draussen das Prinzip noch nicht ausgestorben ist, ab wechslungsweise die geschätzten Mitglieder und Kollegen durch Sonderausstellungen zu ehren. Das Kabinett Dettmanns könnte zu schärferer Analyse Gelegenheit bieten; es wäre nicht schwer, festzustellen, nach wievielen und nach welchen Mustern dieser Meister der Manieren sein Werk zusammengeschlagen hat. Weil nun aber Dettmann dort oben in Königsberg ein sehr guter Lehrer geworden ist, so trägt man Bedenken, seinen Schülern die Mittel zu liefern, den eigenen Schulmeister totzuschlagen. Gern erneuert man das Vergnügen an Otto H. Engels herber Volkskunst; die „Beweinung Christi" freilich entbehrt der Schlichtheit des Gefühls — sie hat zuviel vom Theater. Karl Vinnen wirkt durch allzu zahlreiche Impressionen vom Leben des Meeres ein wenig monoton. Man stellt indessen nicht ohne Genugtuung fest, dass dieser Künstler von Worpswedes Gnaden in Frankreich (nach dem Monetmuster) seine Farbe aufzumuntern heiss bemüht war. Und während manch anderer Schüler von Paris die deutsche Heimat später immer noch mit französischen Augen angeschaut hat, so hat Karl Vinnen umgekehrt sein Frankreich mit deutschen Augen gesehen. Das ist immerhin etwas.



OSCAR ZWINTSCHER, BILD IN GRÜNER SEIDE
AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Paris. — Rodin bereitet zusammen mit dem Dichter und Kunstkritiker Charles Morrice, der mit Gauguin Noa-Noa bearbeitete, ein Buch über die altfranzösischen Kirchen vor. —

Aristide Maillol wird ein Denkmal für Paul Cézanne entwerfen, das ihm von dem Cézanne-Denkmal-Comité in Auftrag gegeben worden ist. —

Am 17. Juni wurden im *Hotel Drouot* Zeichnungen und Aquarelle von Constantin Guys versteigert. Die Preise bewegten sich zwischen 50 und 230 Frank.

Am 21. Juni fand im *Hotel Drouot* eine Versteigerung von 80 Bildern von Walter Sickert statt, die 9180 Franks brachte.

Die *Galerie Bernheim* veranstaltete eine Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Forrains. —

Die *Galerie Druet* führte den in Paris lebenden Russen Nicolas Tarckhoff vor.

Die *Galerie Devamby* stellte eine kulturhistorisch sehr interessante Ausstellung zusammen: La misère sociale de femme, die in Gravuren, Radierungen, Zeichnungen und Bildern das Leben der lockeren Frauen während dreier Jahrhunderte schilderte. Nach dieser Ausstellung zu urteilen ist das Leben der Dirnen und leichtfertigen Mädchen erst im 19. Jahrhundert in den bildenden Künsten sentimental aufgefasst worden. O. Gr.

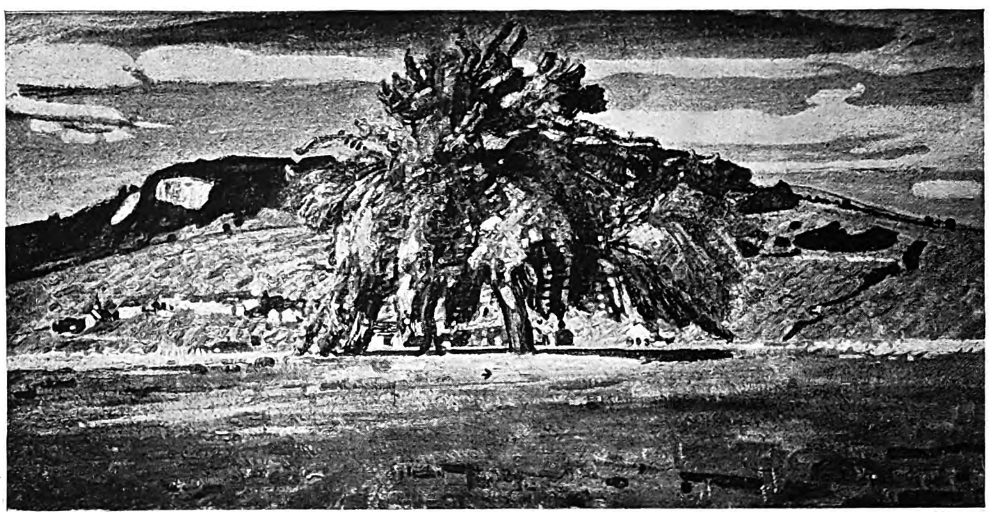
Schweiz. — Das Ereignis des Monats ist die Eröffnung einer ersten, von Ferdinand Hodler und Max Buri ins Leben gerufenen, internationalen Ausstellung in der Schweiz. Sie findet in Interlaken statt und dauert bis zum 10. September. Den Stamm der Ausstellung stellen allerdings die Schweizer dar, aber Deutschland und Frankreich sind reichlich und interessant vertreten. Hodler bringt ein „Weib in Blau"; Max Buri hat ein Bild, das wie immer vom Genre aus zur höheren Anschauung hinaufgerückt worden ist. Den Veranstaltern reihen sich unter den Schweizern in der Richtung auf Hodler hin Albert Trachsel, E. Müller, E. Boss, T. Senn an. Den andern Hauptstrom schweizerischen Kunstempfindens, den Amiets, stellt dieser selbst mit einem frei und leicht in den Raum gefügten Stilleben dar; Giovanni Giacometti sendet eine purpurne Landschaft, Auberjonois eine übereinfache Blumenvase, Ernst Geiger eine zwischen Uhde und Max Liebermann noch wirksame „Sonne im Walde". Liebermanns Beitrag ist ein luftig wie in der Brise selbst gemalte Strandscenerie, ein heiteres Spiel roter Flecken auf dem sandigen Gewell der Düne.

Ausser den nördlichen sind unsere westlichen Nachbarn da. Sidaner, van Dongen, der Pariser gewordene Schweizer Blanchet und, nicht eben packend, Cottet.

Der französische Anteil an der Ausstellung tritt an Gehalt und Wirkung vor der Skulptur ganz in den Hintergrund. Hier stellen Schweizer ziemlich Alles, was gut ist. Mettler, Zimmermann, Siegwart, vor allem aber Heer und James Vibert. Dieses Letzte bringt eine wundervolle Büste, die Hodlers Frau darstellt. I. W.



WILHELM SCHREUER, MOLLY AUSGEST. IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG



ABRAHAM HERMENJAT, SEPTEMBER — AUSGEST. IN DER MÜNCHENER INTERNATIONALEN

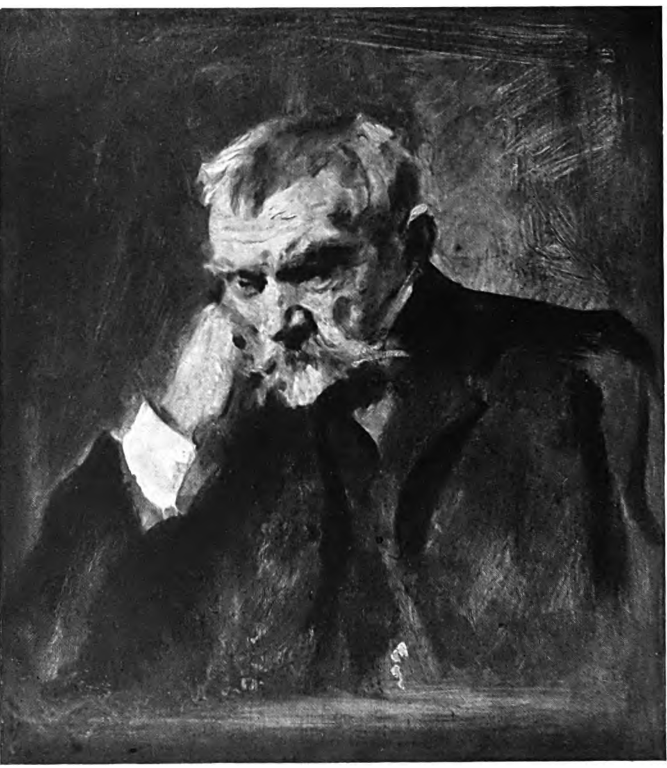
DIE MÜNCHENER INTERNATIONALE

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Die verwegene Absicht die grosse Münchner Bilderschau nach den Qualitäten der einzelnen Gruppen oder Rassen oder Temperamente oder gar der Bilderrahmen unterscheiden zu wollen, wird man eiligst aufgeben, sobald man mit mehr oder weniger Langeweile die Hälfte der 2500 im Münchner Glaspalast zusammengehäuften „Kunstwerke" gemustert hat. Eine Ausstellung in diesem Maassstab bildet für eine gerechte Einschätzung ein absolutes Hindernis, und die Vergewaltigung des Geschmacks durch Massenabfütterung drängt jede Hoffnung auf Besserung zurück. In München, das gerade bei anderen Veranstaltungen der letzten Jahre sich durch weise Beschränkung auszeichnete, das kluge Ratgeber genug besitzt, um sich bei der Auswahl und der inneren Ausstattung helfen zu lassen, dürfte man doch endlich einmal zu der einfachen Lösung kommen: Gruppenausstellungen in gesonderten Gebäuden — oder möglichst Gesamtausstellungen einzelner Künstler. Von dem hohen erzieherischen Wert solcher Darbietungen musste vor allem die Marées-Ausstellung überzeugen. Sollen denn diese Anregungen immer wieder wirkungslos vorübergehen?

Der Wert der Münchner Ausstellung, die immer noch in den feuchten Nebelräumen des ehrwürdigen Glaspalastes sich befindet, soll angeblich darin bestehen, dass wir von der Höhe des gegenwärtigen Kunstschaffens in Europa ein deutliches Bild erhalten. Hauptbedingung dafür wäre Münchens Souveränität vor anderen Städten. Aber es haben, ach, Paris und London und, leider, auch Berlin ihre gleichzeitigen Ausstellungen und so kommen die Fran-



LEO SAMBERGER, MÄNNLICHES BILDNIS — AUSGEST. IN DER MÜNCHENER INTERNATIONALEN



FRITZ VON UHDE, ZWEI KINDER — AUSGEST. IN DER MÜNCHENER INTERNATIONALEN

zosen spät oder gar nicht. England hat sich beleidigt zurückgezogen, und von den deutschen Wänden grüsst mancher überfirnisste Veteran. Das Niveau entscheidet. Der Einzelne verliert sich im Gedränge eines publikumssüssen Malpöbels und der Manometer erreicht hohe Spannungen nur unter dem Druck der Nachfrage. Grosse Ausstellungen sind in der That nur mehr bekümmernde Dokumente für die geringen Ansprüche der sogenannten Kunstfreunde.

Will man es unseren Besten verargen, wenn sie mit ihren Hauptwerken zurückhalten? Kalckreuth und Slevogt, Corinth und selbst Uhde, Hübner und Spiro waren in Berlin ungleich besser vertreten, Liebermann und Trübner fehlen ganz. Der Münchner Habermann



LOVIS CORINTH, DIE GEFANGENEN — AUSGEST. IN DER MÜNCHENER INTERNATIONALEN

bietet drei schöne Stücke. Die farbigen Knalleffekte, mit denen Erler hohe Kunst vorzutäuschen strebt, übertäuben sein koloristisch und kompositionell gleich ausgezeichnetes Knabenbildnis, und unter seinen Genossen von der Scholle trägt diesmal Püttners malerische Dialektik über Putzens gebändigte Kraft den Sieg davon. Wie ein modernes Gegenstück der „Trinker" des Velasquez, Blut von seinem Blute, mutet dafür Gröbers grosses Gruppenbild an, das auch feine Einzelheiten der Farbigkeit auszeichnen, indem sie es weit über die übrigen dekorativen Gruppenbilder stellen wie Herkomers Londoner Jurybild oder Burmesters Ringkampf. Während sich Jank zu stark auf das Gebiet des Plakates verliert, eröffnet Weisgerbers treffliches Selbstbildnis uns eine neue Seite des begabten jungen Künstlers. Von Sambergers wuchtiger Technik zu Kaulbachs vielbewunderter Süsslichkeit führt eine Reihe von Sälen, in denen zumeist die verehrungswürdigen Anhänger des Genre, der Marine und der Hochgebirgsmalerei mit und ohne Almhütte geborgen wurden. Vor dem Betreten der fremden Abteilungen hält uns ein geschickter kleiner Urban und ein dekorativ gegebenes Interieur mit Akt von Geffcken fest.

Das Ausland bringt eine kleine erlesene Gesamtausstellung: sieben Bilder des Dänen Hammershoi. Dieser Enkel des grossen Vermeer, der in der Berliner Nationalgalerie charakteristisch vertreten ist, zeigt sich als vielseitiger und sicherer Könner, am schönsten in einem verschwiegenen Interieur voll luftiger Klarheit. Ihn sehen, ist die übrige Qual zu ertragen wert. Bei den Österreichern sticht Egger-Lienz, herber und konzentrierter als früher, neben Klimts manierierter Manierlosigkeit ab; bei den Belgiern, die nicht ohne geschickt posierte Selbstbewusstheit auf den Plan treten, kommt Laermans immer mehr zum paysage intime; bei den Holländern bemerken wir fast nur Schulbilder im Sinne von Constable oder Israels. Eine der besten Arbeiten in der ganzen Ausstellung ist Rysselberghes harmonisches Bild der badenden Mädchen in einer wundervollen Zusammenstimmung delikater blauer, grüner und rosafarbener Töne. Verheissungsvolle Gründlichkeit spricht aus den meisten Werken der Schweizer die zum Teil Hodler folgen, gute Bildnisse (Repin) hängen bei den Russen, der Schwede Fjaestad stellt eine Reihe stilisierter Schneelandschaften aus. Wenig bedeuten die Ungarn und Italiener, eine eigenartige Kraft, überzeugend und rassig, spricht aus den Bildern der Spanier (Chicharro y Agiiera, Mezquita). Während die Plastik mit Ausnahme einiger guter Klein-

plastiken gegen die früheren Jahre sehr zurücksteht, befinden sich bei der Graphik einige charakteristische Arbeiten, besonders bei den Holländern und Dänen.

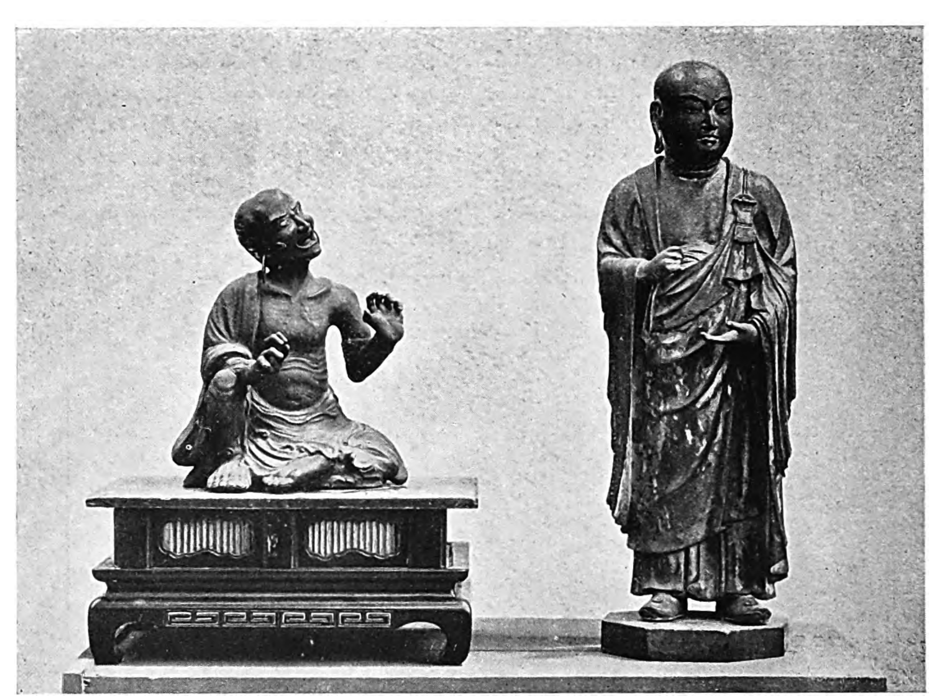
Das erste Auftreten der Bulgaren und Türken sei als Kuriosum vermerkt. Es wäre verfehlt, den Mut und die Ehrlichkeit ihrer Künstler zu verkennen, die mit anderem Maassstab gemessen werden müssen. Trotz der Ängstlichkeit der Schablone schätzen wir den guten Willen und die Bescheidenheit dieser Anfänger höher ein als die Arroganz, womit sich so mancher von unseren Landsleuten in der Nachbarschaft breit macht. Hoffentlich kehrt bis zur nächsten Münchner Kunstschau der Sinn für künstlerische Naivetät und Gewissenhaftigkeit auch bei den Heerscharen unserer deutschen Künstler wieder zurück. Wir werden dann erst wieder im allgemeinen von „deutscher" Kunst reden dürfen.



H. FRHR. VON HABERMANN, WEIBLICHER AKT AUSGEST. IN DER MÜNCHENER INTERNATIONALEN

Köln. Auch ein Kompromiss hat zuweilen sein Gutes; zumal wenn er in so feinsinniger und geschmackvoller Weise geschlossen wird, oder von so viel Stilbewusstsein zeugt, wie die Bühnenbilder und Figurinen, mit denen die Maler Ferd. Götz (München) und H. Wildermann (Köln) die *„Festspiele"* unserer Oper ausgestattet haben. Der Kompromiss liegt in der geglückten Vereinigung der Reliefbühne des Münchener Künstlertheaters mit der Bühnenrealistik Reinhardts. Thut diese dem Dichtwerk insofern oft Gewalt an, als sie gar zu ausschliesslich um ihrer selbst willen da sein will, so zwängt jene andere häufig die schwungvollste Poesie in allzu dürre Form und Gewandung. Götz, in seinen Ausstattungen der „Widerspenstigen" und des „Figaro", vermeidet alles Unsachliche, alle aufdringliche Pracht, vermeidet sowohl das streng Historische und Wissenschaftliche als auch das nüchtern Asketische, und sucht Zweckmässigkeit, Wahrscheinlichkeit und Schönheit im Dienst des Dicht- und Tonwerks zu vereinigen. Wildermann hält in seinem Bühnenbild der „Elektra" mit Glück alles überflüssige, ablenkende Beiwerk fern und wird der ersten Pflicht des inscenierenden Künstlers gerecht, durch die Unterstützung der psychischen Vorgänge, ohne Rücksicht auf realistische Echtheiten. Überall offenbart sich eines starken und doch sich unterordnenden Künstlers Wille, die Tonart des Werkes hervorzuheben, sie rhythmisch zu wiederholen, nach dem Prinzip: „Die Bühne bleibe Illusion, das ist ihr Stil." F.

Bei dieser Gelegenheit sei rühmend auch der Kölner Faustinscenierung Max Martersteigs gedacht. D. Red.



ZWEI JAPANISCHE STATUETTEN, LINKS: SCHÜLER BUDDHAS IN VERZÜCKUNG, 16. JAHRH.; RECHTS: ANANDA, VETTER UND SCHÜLER BUDDHAS. JÕCHÕ-SCHULE, 13. JAHRH.

DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG OSTASIATISCHER KUNST

VON

ADOLF FISCHER

Der Thatkraft des Künstlerpaares Oskar und Cäcilie Graf verdankt München die Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst", die unter dem Protektorat des Prinzen Rupprecht, des ältesten Enkels des Prinzregenten, steht, eines trefflichen Kenners ostasiatischer Kunst, der das Unternehmen sehr gefördert hat und der auch als Aussteller seriöser Kunstwerke mit in erster Linie steht.

Was die Ausstellung weit über alle anderen ähnlichen Veranstaltungen auf diesem Gebiete erhebt und ihren künstlerischen Erfolg sichert, ist, dass hier zum erstenmal die grosse Kunst Ostasiens in Meisterwerken zu Worte kommt, und so weiteren Kreisen von Interessenten Gelegenheit gegeben wird, sich einen Begriff von dem bedeutenden Schaffen früherer Kunstperioden zu bilden.

Das Berliner Museum für Völkerkunde hat aus den dem Direktor Professor F. W. K. Müller unterstehenden Abteilungen, die ausser den Werken religiöser Kunst Ostasiens alle ethnographischen Sammlungen in sich schliessen, kostbare buddhistische Gemälde aus den ältesten Perioden, eine Statue aus der Luskoperiode (7. Jahrhundert), mehrere herrliche, bemalte Schiebetüren aus Zedern-



JAPANISCHE HOLZSTATUE EINES DÄMONEN, SUIKO-PERIODE, 593—628 N. CHR.

Anm. Alle zu diesem Bericht abgebildeten Werke entstammen der Sammlung Adolf Fischer (Museum für Ostasiatische Kunst in Köln). D. Red.



JAPANISCHE HOLZSTATUE DES JIZO, VON DEM HOLZSCHNITZER JŌCHŌ, 12. JAHRH.

holz, getriebene Kupferplatten aus Altarschreinen usw. gesandt.

Aus der ostasiatischen Kunstabteilung desselben Museums, die Dr. O. Kümmel untergeordnet ist — ihr gehören alle in den letzten zwei Jahren gemachten Erwerbungen an, die für das in Berlin geplante Museum für ostasiatische Kunst bestimmt sind —, wurde eine grosse Sammlung ausgezeichneter Tempelmasken ausgestellt, Kopien der unveräusserlichen Originale, die in Japan wie Heiligtümer im Shoso — in dem kaiserlichen Schatzhause und zu Horinji aufbewahrt werden.

Wie ich aus wiederholter eigener Anschauung im Shoso — in und in Horinji bezeugen kann, sind diese Reproduktionen so meisterhaft, dass sie uns als Studienmaterial vollkommen die Originale ersetzen.

Ferner sandte Dr. Kümmel No-Masken späterer Epochen, Keramiken, die dem Theezeremonienkultus dienten, diverse kostbare Lacke aus der Asteikagaperiode (1338—1573) usw.

Zwölf sehr wertvolle Rollbilder, die teils der buddhistischen Schule angehören, teils Landschaften, Vögel oder Genreszenen darstellen, vervollständigen die Sammlungen der Berliner ostasiatischen Kunstabteilung in München, an die sich die Plastiken, Malereien der verschiedensten Schulen und Epochen, ein chinesisches Lackgetäfel, grosse dekorative Schiebetüren des Museums für ostasiatische Kunst in Köln ebenbürtig anschliessen.

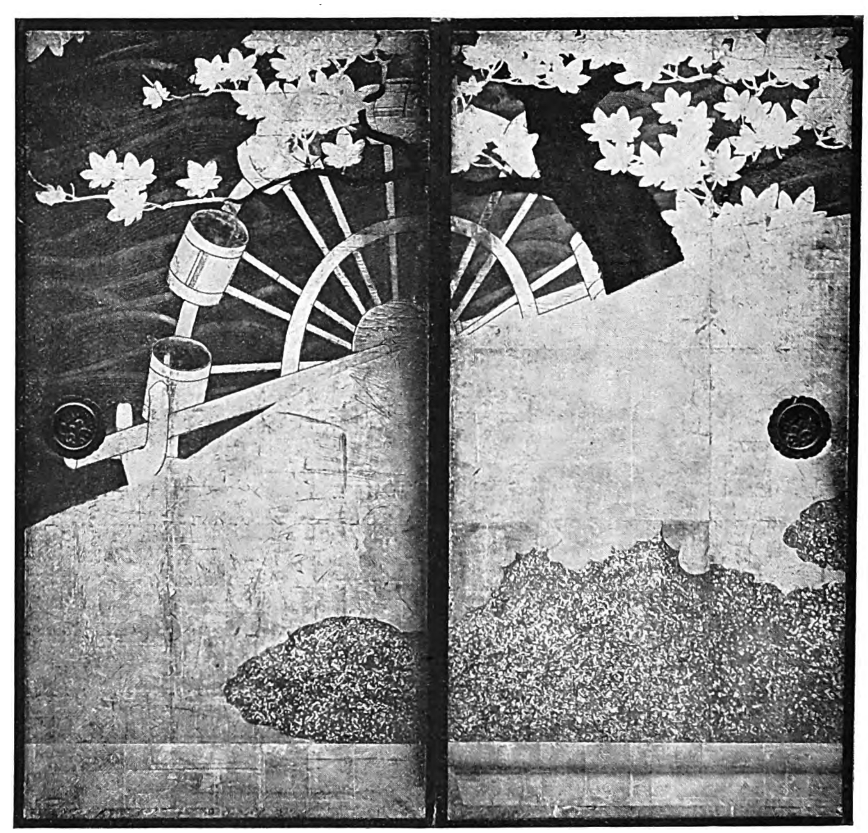
Neben den Werken der grossen Kunst nehmen den grössten Raum die Farbenholzschnitte ein, die sich gegenwärtig in Europa und Amerika einer Wertschätzung erfreuen, zu der sie es im Lande ihres Ursprungs nie annähernd bringen konnten.

Noch nirgends hatte man bisher Gelegenheit, die

systematische Entwicklung des primitiven Holzschnittes zum Mehrfarben- und Buntdruck mit allen technischen Verfeinerungen an so zahlreichen und hervorragenden Exemplaren — sie gehören vorwiegend Privatsammlern — studieren zu können wie gegenwärtig in München.

Einzelne Museen, wie z. B. das Münchener, das Leipziger und Stuttgarter, sowie Privatsammler sandten wertvolle Bronzen oder Cloisonnés; auch aus dem Besitz des Prinzen Rupprecht sind mehrere kostbare Stücke ausgestellt.

Ganz unmöglich ist es in einem so kurzen Überblick all den reichen Schätzen in der Ausstellung Japan und Ostasien in der Kunst gerecht zu werden; die Bedeutung der Ausstellung liegt, wie ich eingangs hervorhob, darin, dass in ihr zum erstenmal, abweichend von allen ähnlichen Veranstaltungen, die grosse Kunst Ostasiens und nicht die Kleinkunst den Ton angiebt.



ZWEI PAPIERTHÜREN AUS DEM SCHLOSS HIDEYOSHIS IN MONOYAMA. SCHULE KANO EITOKUS, 16. JAHRH.

✲

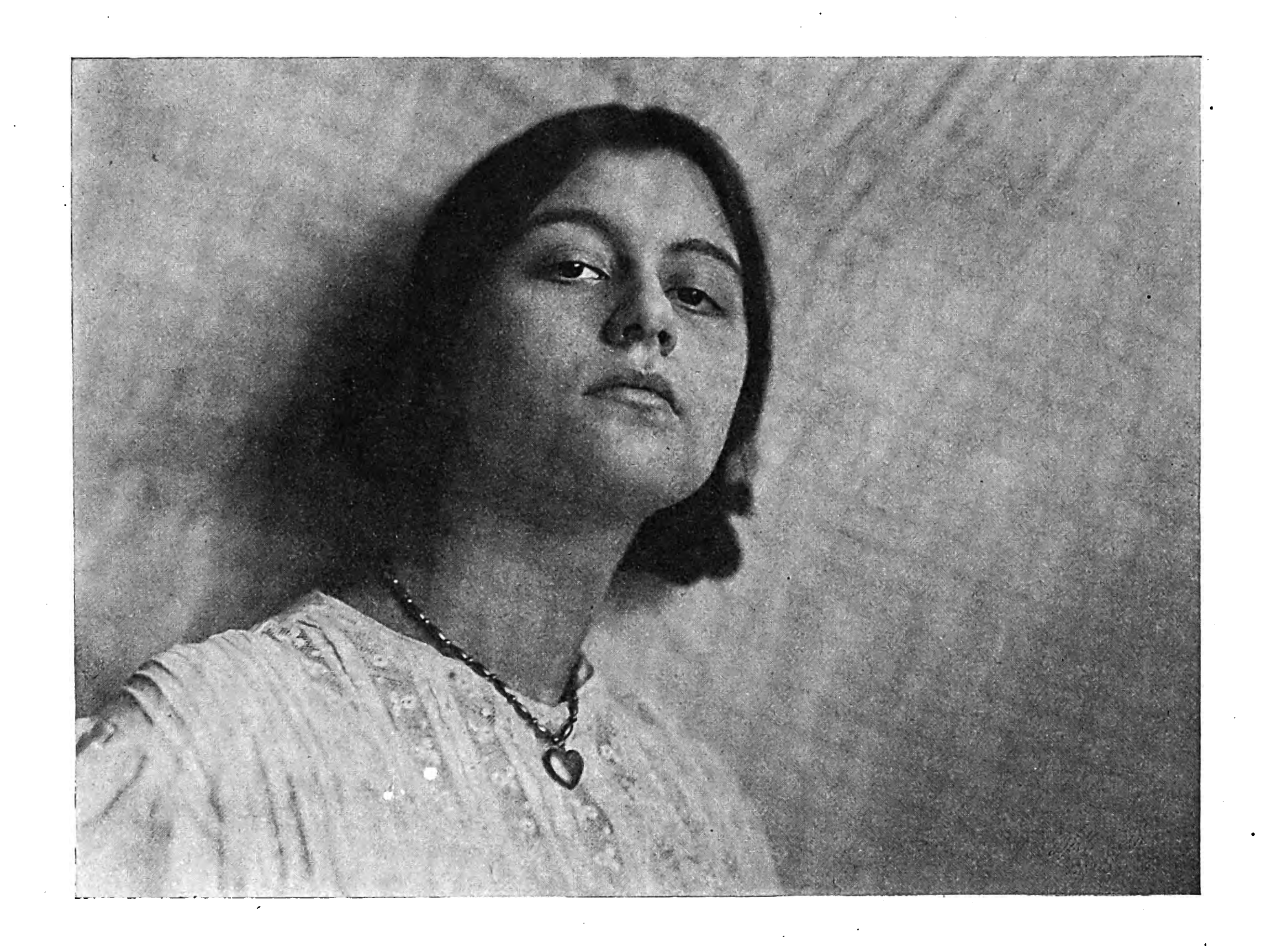
Schweden. — In Stockholm findet während dieses Sommers eine kunstgewerbliche Ausstellung statt, die viel Interessantes auf dem Gebiete der Textilkunst enthält, sich aber auf andern kunstgewerblichen Gebieten nur auf mittlerem Niveau hält. Sie ist nicht, wie die letzten deutschen kunstgewerblichen Ausstellungen, von Künstlern arrangiert, sondern ihre Veranstalter sind Firmen. Man sieht daher das beste künstlerische Streben, was in der jüngeren Generation steckt, nicht klar hervortreten. Die Textilkunst Schwedens würde eigentlich eine eingehendere Betrachtung erfordern, da sie auch von der wirtschaftlichen Seite (es handelt sich um eine noch bestehende Hausindustrie) sehr interessant ist. Die Ausstellung giebt von ihr gewissermassen nur Stichproben und fordert zu Studien auf, die an andern Stellen Schwedens zu machen sind. Einige grosse Gobelinwebereien nach Entwürfen von Boberg, Larsson und Zorn bilden die wichtigsten Stücke der Ausstellung. Es zeigt sich darin klar, dass wirklich massgebende Leistungen im Kunstgewerbe schliesslich doch nur unter Heranziehung der besten Künstlet des Landes erreicht werden können.

H. M.

✲

Berlin. — Dem Stadtbaurat Ludwig Hoffmann und dem Maler Ludwig Dettmann in Königsberg ist auf der Grossen Berliner Kunstausstellung die Grosse goldene Medaille verliehen worden.

SIEBENTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. AUGUST. AUSGABE AM 3. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



DAS KAMERABILDNIS UNSERER ZEIT UND RUDOLF DÜHRKOOP

VON

FRITZ LOESCHER.

Wie auf allen Gebieten des Lebens unserer Zeit, so vollzieht sich auch auf dem der Photographie eine tiefgreifende Wandlung. Niemals standen schroffe Gegensätze unvermittelter nebeneinander, wirkte das Ringen nach neuem Inhalt gestaltender auf die Form.

Die Photographien in dem stereotypen, unnatürlich weichlichen Glashauslicht, in diesen lächerlich gedrechselten Posen (welche Unmöglichkeit diese Kopfhalterschraubstöcke!) diesen Interieurs von pappigen Vorsatzstücken, lebensunmöglichen Ziermöbeln, Portièren, Kulissen mit Landschaften und Wolken bemalten Hintergründen, dieser ganze verlogene Kram um Menschen herum gebaut,



zu denen das alles paßt, wie die Faust aufs Auge, immer wieder dieselben Sachen auf Tausenden von Bildern verschiedenster Personen — diese beschämenderweise noch heute grassierende Art von Porträtphotographien, die unbeanstandet in Hütte und Palast von Hand zu Hand gehen, kennzeichnet am besten die Oberflächlichkeit der allgemeinen Bildung unserer Menschen, den absoluten Mangel nicht nur an Kultur des Auges, an ästhetischem Schamgefühl, sondern vor allem ihren gänzlichen Mangel an Tiefe des Herzens. Hier, in ihren Photographien, zeigen die Leute, wie es in Wahrheit

mit ihrer vielbetonten geistigen und künstlerischen Bildung bestellt ist. Man geht in Kunstausstellungen, Galerien, Konzerte und Theater, trainiert sich auf den subtilsten Geschmack des Tages, und dann läßt man sich Photographien machen im Warenhaus oder beim Hofphotographen in dieser albern und gemein aufgedonnerten Art, die für das reine Auge so überaus empfindlich ist.

Wie gesagt, das ist alles noch heute so. Aber es wird nicht mehr lange sein. Schon ist an einigen Beispielen die ganze Ärmlichkeit dieser Macherei enthüllt. Der Mensch unserer Zeit ist sich



dieses unwürdigen Zustandes bewußt geworden und sucht sich hier wie auf anderen Lebensgebieten von der dogmatischen Sklaverei des Herkommens zu befreien. Und das, eben gerade das ist es, daß man von den zum toten Dogma erstarrten Ansichten und Lebensgesetzen der Altvordern los will und **frei** werden, um zu befreien. Selber ein Verhältnis zu den Dingen finden und sich nicht mehr diktieren lassen wie man sehen, empfinden und denken soll.

So konnte auch die neue Auffassung der Photographie nur aus der vollen Ungebundenheit, aus dem freien Fluß des Lebens heraus erstehen, und das ist es, was den freien Blick der uninteressierten, den aus reiner Freude zur Sache schaffenden Kameraarbeiter, also derer, die wir mit



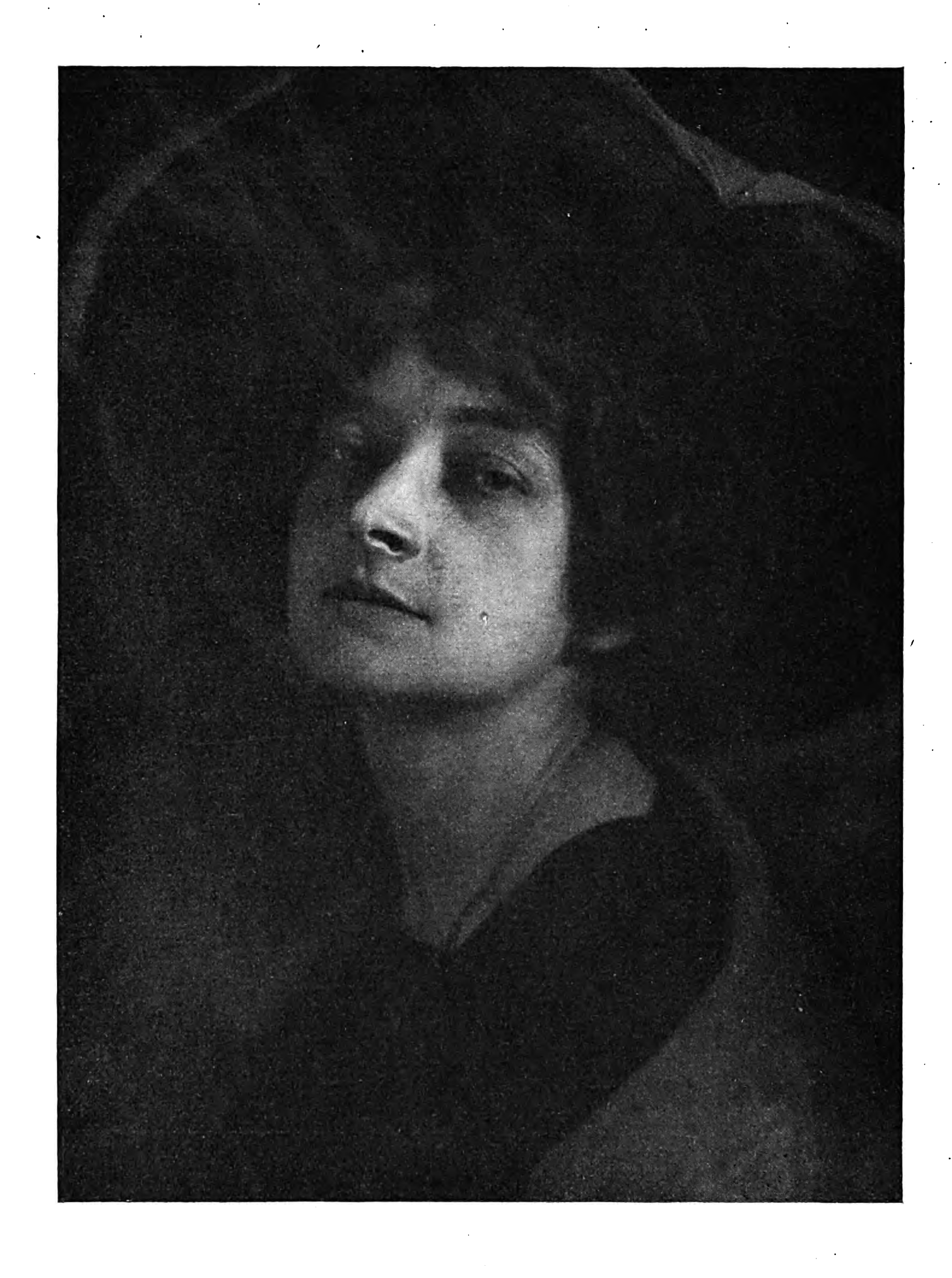
der unglücklichen Bezeichnung Amateure oder Liebhaber nennen, gefördert hat. Das Gepäck dieser Amateure, die auf die neunziger Jahre des alten Jahrhunderts hin sich der bequem und allgemein lernbar gemachten Kameratechnik bemächtigten, war mit keinem Schulzwang, keinerlei konventionellen Arbeitsgesetzen, keinem „du mußt" und „du sollst" belastet. In holder Ahnungslosigkeit nahmen diese Dilettanten einfach die Camera obscura her und schossen los auf das, was ihnen wert der Wiedergabe schien, gleichviel ob die Beleuchtung nun nach dem photographischen Schema F geregelt, die Komposition des Bildes nach den akademischen Regeln des in Würden ergrauten Professors X angeordnet war. Manche dieser bedeutenden Amateure haben nie eine Platte richtig exponieren oder entwickeln gelernt und haben doch mit ihren Bildern unserem Auge neues Schauen, unserem Herzen Erleben besonderer Stimmungen und Schönheiten vermittelt, wie's ein schulmäßig gebildeter Pendant in alle Ewigkeit nie fertig bringt. Wie eine schöne Wildnis der Natur, frei und lebendig ist diese Amateurphotographie hochgewachsen, wie eben, trotz all unserer kulturellen Beschneidungs- und Reglementierungskünste nur alles wirklich Echte und Bedeutungsvolle wachsen kann. Heute, wo sich schon wieder Zwang neuer ästhetischer Gesetze, schon wieder Schulzwang und Entartung in neue Schablonengebilde zeigen, ist es gut, auf dieses absolut freie und voraus-

setzungslose Wachstum der Amateurphotographie, dem das Lichtbild unserer Zeit Bedeutendes verdankt, sich erinnernd zurückzublicken.

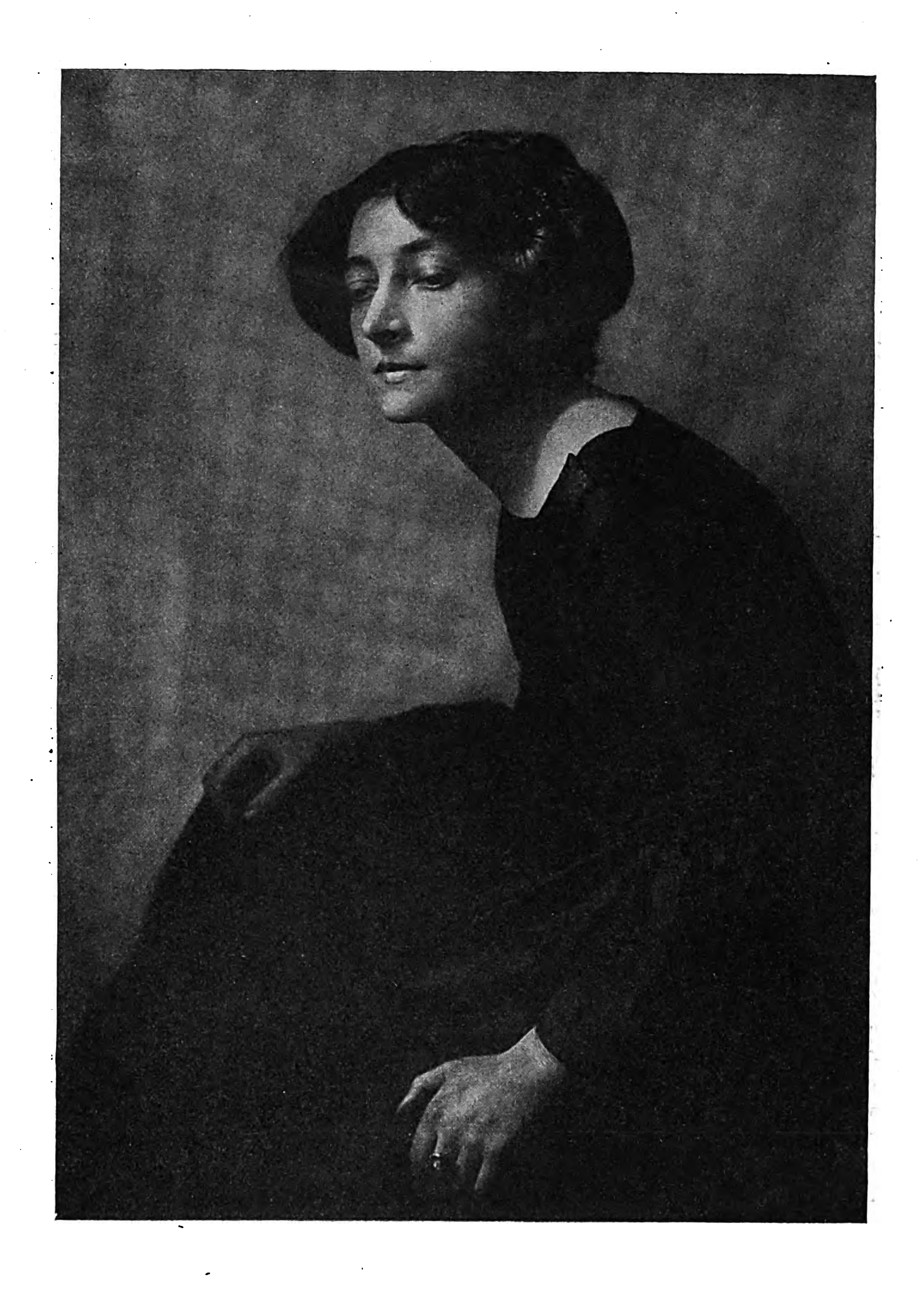
Nach seinem eigenen festen Auftreten, auch die Anregungen der Amateure als einer der ersten



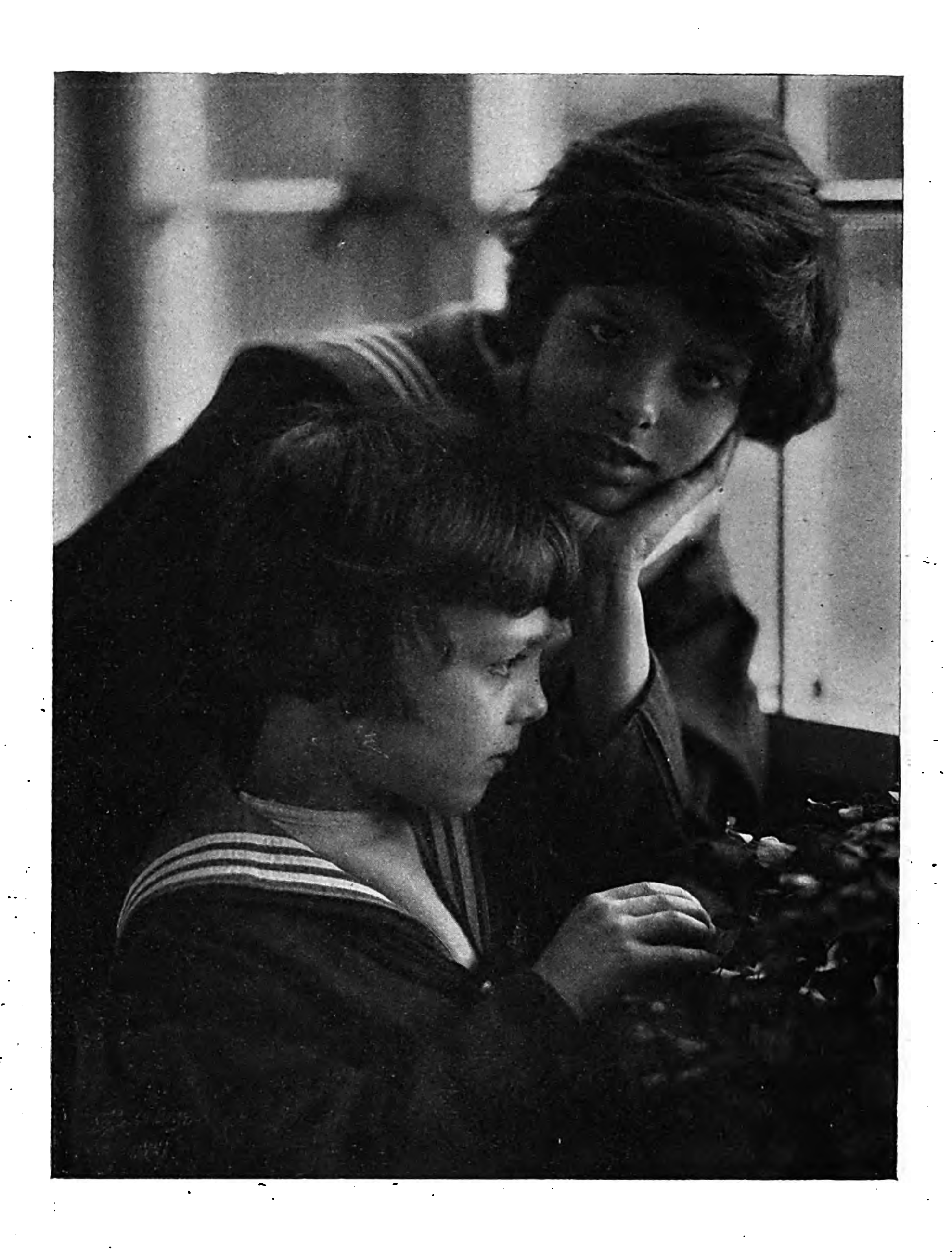
Berufsphotographen begriffen und aufgenommen zu haben, das ist **Rudolf Dührkoops** Verdienst. **Dührkoop** trat mit den Amateuren zusammen in der von **Lichtwark** und **Juhl** veranstalteten ersten größeren Ausstellung in Hamburg 1899 mit andersgearteten Bildnissen auf und ist seitdem nicht wieder in den Schooß des Glashauses, das für den mit der Zeit ringenden Kameristen durchaus



den Charakter eines toten und tötenden Kirchendogmas angenommen hat, zurückgekehrt. Es ist nicht nötig, auf Dührkoops Leistung die prätentiöse Marke „Kunstphotographie“ zu kleben, denn seine Bedeutung, sein Verdienst weist nach ganz anderer Richtung hin. Mir wenigstens ist besonders anziehend an ihm, daß er ein so vollkommener Selfmademan, nicht belastet durch den Druck und die subtile Schmächtigkeit aller ästhetischen Kulturen, ist; dieses voraussetzungslose, ja wenn man will, dieses kühne, amerikanische Element an ihm, scheint mir wertvoll. Wie er, von dem Vorstoß der Amateure mitgerissen, drauf losging mit einem Kopfsprung in das neue, der alten Art so fremde Element hinein, das konnte, vereint mit der unermüdlichen Propagandatätigkeit Dühr-



koops wieder vielen anderen Vorbild und entscheidender Anstoß werden. Und so ist Dührkoop, ebenso wie die Amateure, mit denen er ging, das schlagendste Beispiel dafür, wie neue Entwicklungen sich im Menschen und durch den Menschen anbahnen, wie neue Werte nicht in (gewiß an ihrer Stelle nützlichen) Schulen und Akademien geprägt werden (die kommen vielmehr verbreiternd und verallgemeinernd hinterher), sondern aus der Fülle des ungebundenen Lebens heraus. Dührkoop hat früher ebensolche Bilder gemacht wie andere Glashauskünstler, und ist dann mit fast plötzlichem Ruck in eine neue Art übergegangen. Ihm sind einfach die Augen aufgegangen.



Er ist sich eines anderen, reicheren Lebens bewußt geworden, als das, in dessen reglementierten Bahnen seine bisherige Tätigkeit verlief, und da er ein gesunder und unternehmender Mensch war, hat er sofort und ganz diesen neuen Weg gewählt; eine Notwendigkeit für den, der zu neuen Ufern will und sich nur nicht lange am Scheidewege aufhalten darf.

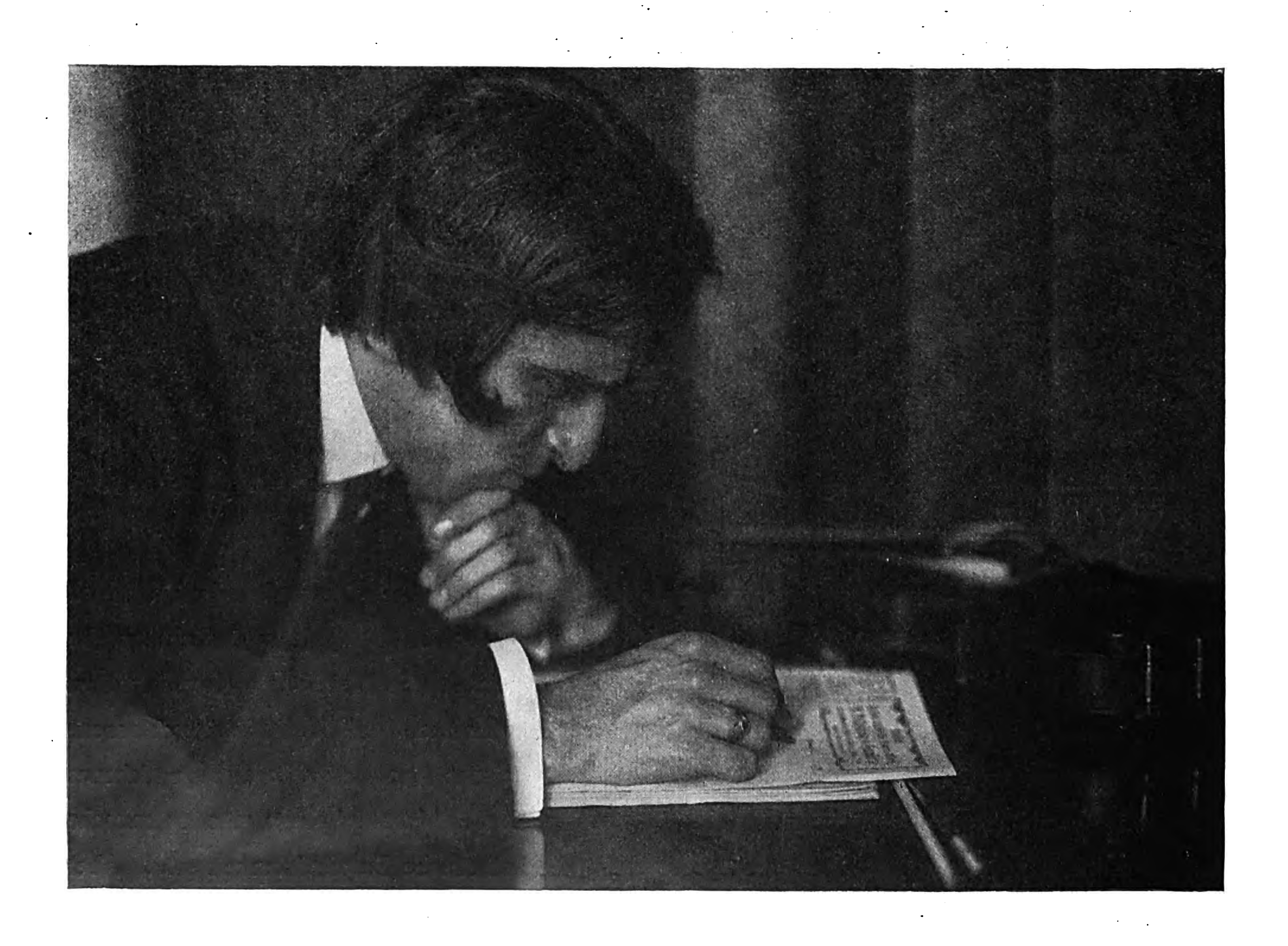
Dieses neue Feld der Kameraarbeit, auf das der Bildnisphotograph Dührkoop als Pionier ging, kann man (in einem Gegensatz zu den schattenhaften Mechanismen der sogenannten „lebenden Photographie") als lebendige Photographie bezeichnen. Eine Photographie aus der unendlichen Fülle, aus der ungehemmten Entfaltung, dem in Schmerz und Lust gleich köstlichen und königlichen Wachsen und Werden des Lebens heraus. „Wahrheit und Leben" hat er auf seine Fahne geschrieben

und man kann ebensogut das „des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“ oder „greift nur hinein ins volle Menschenleben“ .... darunter setzen. Und man denkt mit seligem Schauer der Befreiung an die muffige Luft in der abgezirkelten Glashauskulturwelt jener öden Pedanten, der automatischen Menschen mit den toten Seelen, die uns bisher in Kunst und Leben alles lebendige Schauen alle innerlich kühne, freie, selbständige Entwicklung mit ihrem starren Schema nur immer unterbinden und vergiften wollten.



Das ist die Bedeutung der besten Arbeiten Dührkoops, dieser befreiende Schritt ins Leben hinein wird sein bleibendes Verdienst in der Entwicklung der Photographie und nicht nur für diese sein. Er ging als einer der ersten aus dem Glashaus in die Wohnungen der Menschen und fand hier eine Fülle ganz neuer, reicherer Möglichkeiten für das Lichtbild. Keine geschlossene Komposition auf solchen Bildern, keine abgezirkelte, harmonische Anordnung, kein ausgeglichenes oder pikant geleitetes Atelierlicht, sondern manche Zufälligkeiten in Licht und Gegenständen, manche durchs momentane Milieu hereingewürfelte Einzelheit, die ästhetische Empfindsamkeit stört. Aber

bei alledem sprühende Lebendigkeit, Leben, Leben, nach dem wir in aller feierlichen und banalen Konvention verlangten und verlangen. Und eine ungeheure Entdeckerfreude überkommt den Kameristen, der diesen Weg geht. In den Zimmern, auf Veranden, im frei flutenden Licht der Natur, sucht und findet er Bilder, von deren unerschöpflichem, nuancenreichem Zauber er in der Enge seines Glaskäfigs niemals träumte. Und immer wieder sieht er den Menschen in seiner Umgebung, in den Rahmen seiner Arbeit, seiner Erholung eingefügt, wie er geht, steht, zwanglos, frei, lebendig. Immer sind Dinge da, strömen freiwillig herzu, die ihn charakterisieren, seine Eigenheit kennzeichnen helfen, und dem Lichtbilde ein Äquivalent für das geben, was es im Mangel seelischer Vertiefung durch freier schaffende Hand hinter dem Kunstwerk hauptsächlich entbehrt. Der Photograph taucht ganz unter in dieser Fülle der Möglichkeiten. Er tritt ganz zurück, macht sich und den Apparat vergessen, um nur das Leben ungezwungen sich entwickeln zu lassen. Aus dem umgrenzten Raum mit seinem stagnierenden Gewässer einmal herausgelassen, wiegt er sich, ein kühner Schwimmer, in seliger Befreiung auf diesem Meere des Lebens. Und nimmer kann diese Arbeit enden, niemals kann dieses Suchen, Schauen, Entdecken sich wieder-

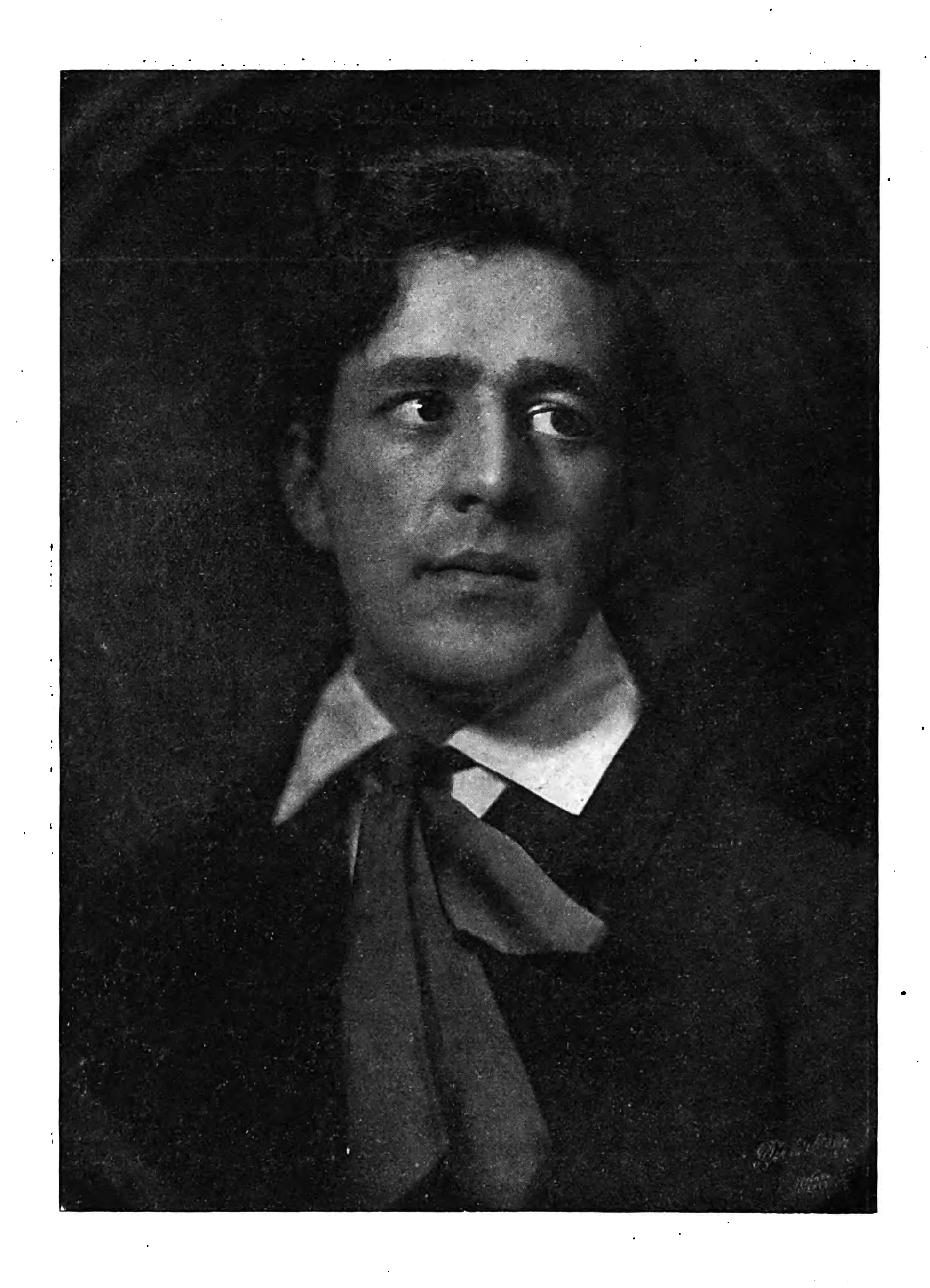


holen und gewohnt werden, denn dieses freie Schaffen kennt ebensowenig Grenzen wie das Leben selbst. Jeder Raum, den Menschen aus ihrer Innerlichkeit geprägt, Erde, Pflanze, Baum, Sonnenstrahl und die ganze Himmelsweite wirken mit, die lebendige Erscheinung des Menschen immer

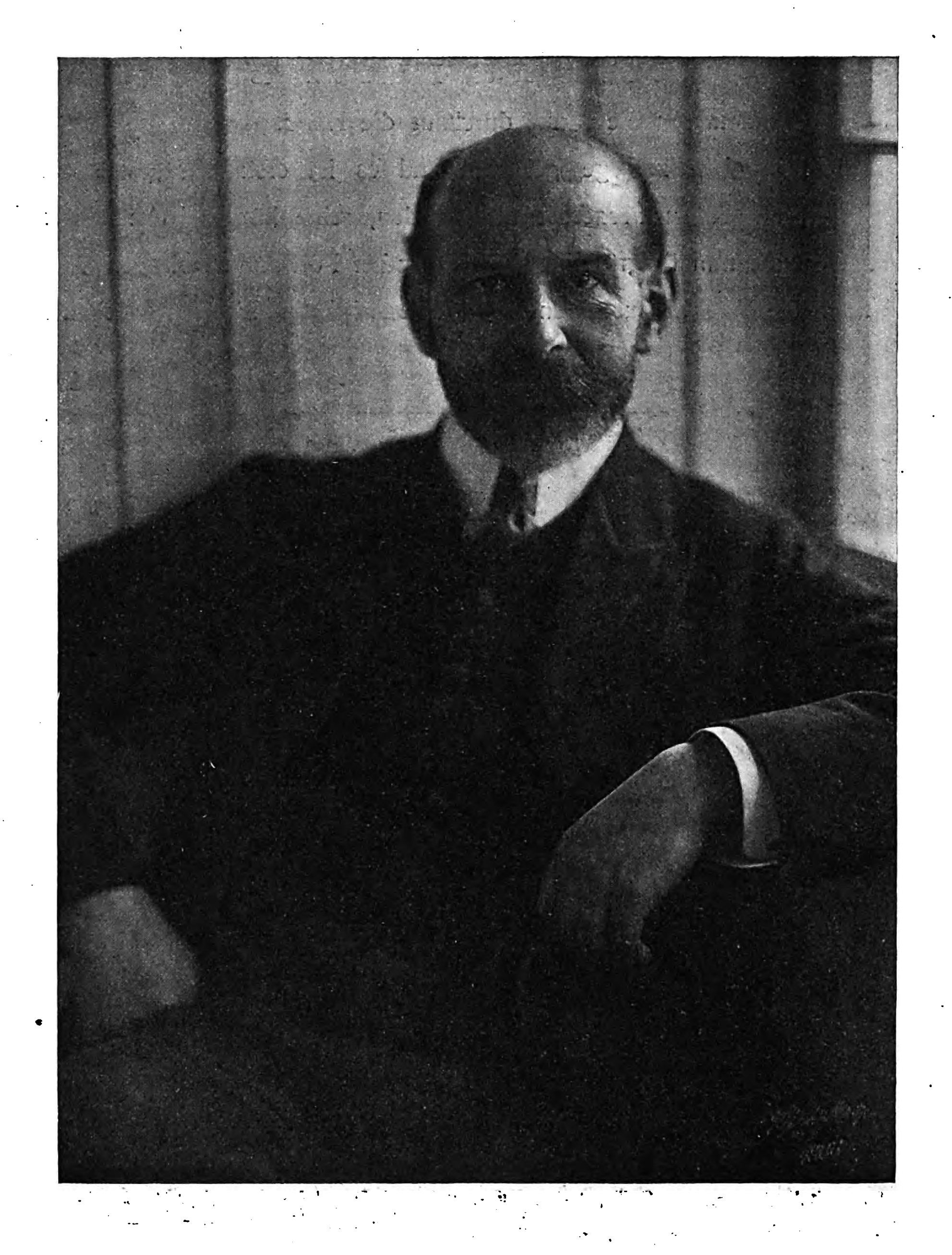


aufs neue zu verherrlichen und jedes Menschenantlitz mit beseeltem Ausdruck bringt neue Offenbarungen und Wunder.

Diese ganz neue Art der freien, lebendigen Bildnisphotographie stark und konsequent gesucht, gepflegt und propagiert zu haben, wird Dührkoops bleibendes Verdienst sein. Hier ist ein Anfang



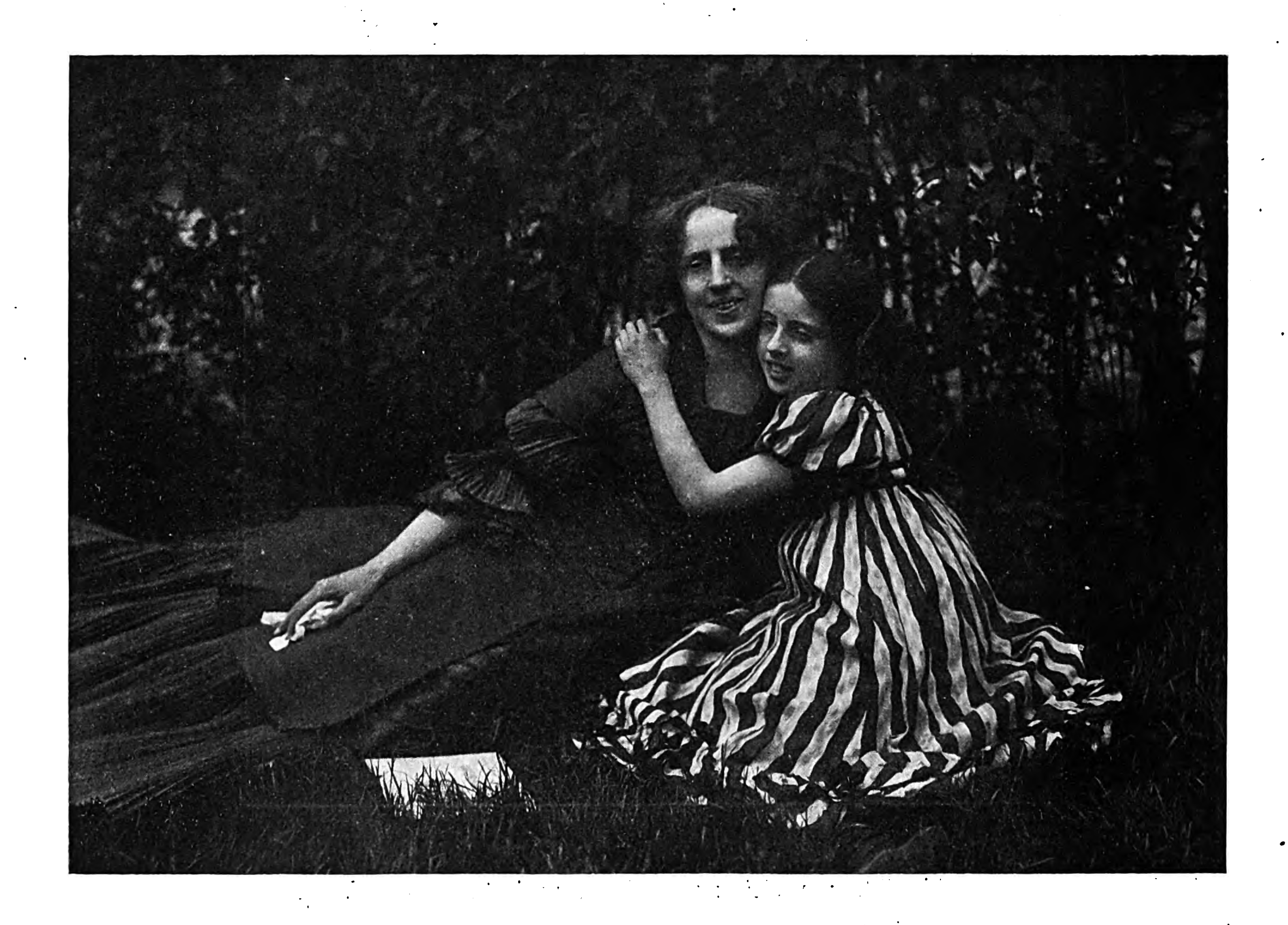
gemacht, auf dem weitergebaut werden wird und an dessen noch garnicht abzuschätzender Entwicklung alle teilhaben werden, reich und arm. Denn ebenso, treu und aufrichtig, aus der Mitte ihres Lebens heraus, können sie alle photographiert werden, und so können auch alle Photographierenden arbeiten. Hier auch liegt die große Bedeutung der Photographie für unser gesamtes Kulturleben wie für die Entwicklung der Einzelnen, eine Bedeutung, die besonders von den bildenden Künstlern und ihren Kritikern törichterweise meist noch sehr unterschätzt wird. Die Photographie ist, nachdem sie eine Stilblüte, eine Kulturhöhe, alles das, was typisch der alte Mensch aus sich entfalten kann, erreicht hat, auf dem Punkte, wo sie alles das als unlebendig



und nieder menschlich hingibt, um sich zu reinigen, nach enthüllterer Wahrheit, nach höherem Leben zu streben. Dieses Streben, ein Spiegel lauteren Lebens zu sein, selbst auf die Gefahr hin, gegen die Gesetze ästhetischer Empfindsamkeit zu verstoßen und auch Schlacken mit lauterem Erz zu raffen, das gibt ihren weniger echten Leistungen, die immer den Stempel edler Anspruchslosigkeit tragen, das Faszinierende, gibt ihnen einen besonders vibrierenden Ton, den man in der Kunst gerade des Bildnisses, so technisch routiniert, so harmonisch gefügt in Form und Farbe sie ist, meist vermißt. Dies Streben nach lebendiger Wahrheit, dies nicht mehr niederzuhaltende Verlangen nach voller Befreiung, um den Preis der alten Gefühlswelt, die von Lüge und Selbstsucht beherrscht wird, ist es auch, was das Streben unserer wahrhaft modernen Künstler zu leiten

beginnt und zur Anwendung ihrer Kunst auf die Bedürfnisse des Lebens treibt. Hier reichen sich neue Photographie und modernste Kunst durchaus die Hand.

Dührkoop hat sehr Feines zuwege gebracht und es ist erstaunlich, wie die ungeheuren Schwierigkeiten des mechanischen Prozesses überwunden, reine künstlerische Wirkungen erreicht und seelische Werte in die nun tiefgründig sich gebenden Porträte übertragen sind, und unsere Sehnsucht wird noch darüber hinausführen. Und sie wird der Photographie auch eine soziale



Mission geben, die Menschen zu einen. Dieser freien, lebendigen, kühnen und bescheidenen Photographie.

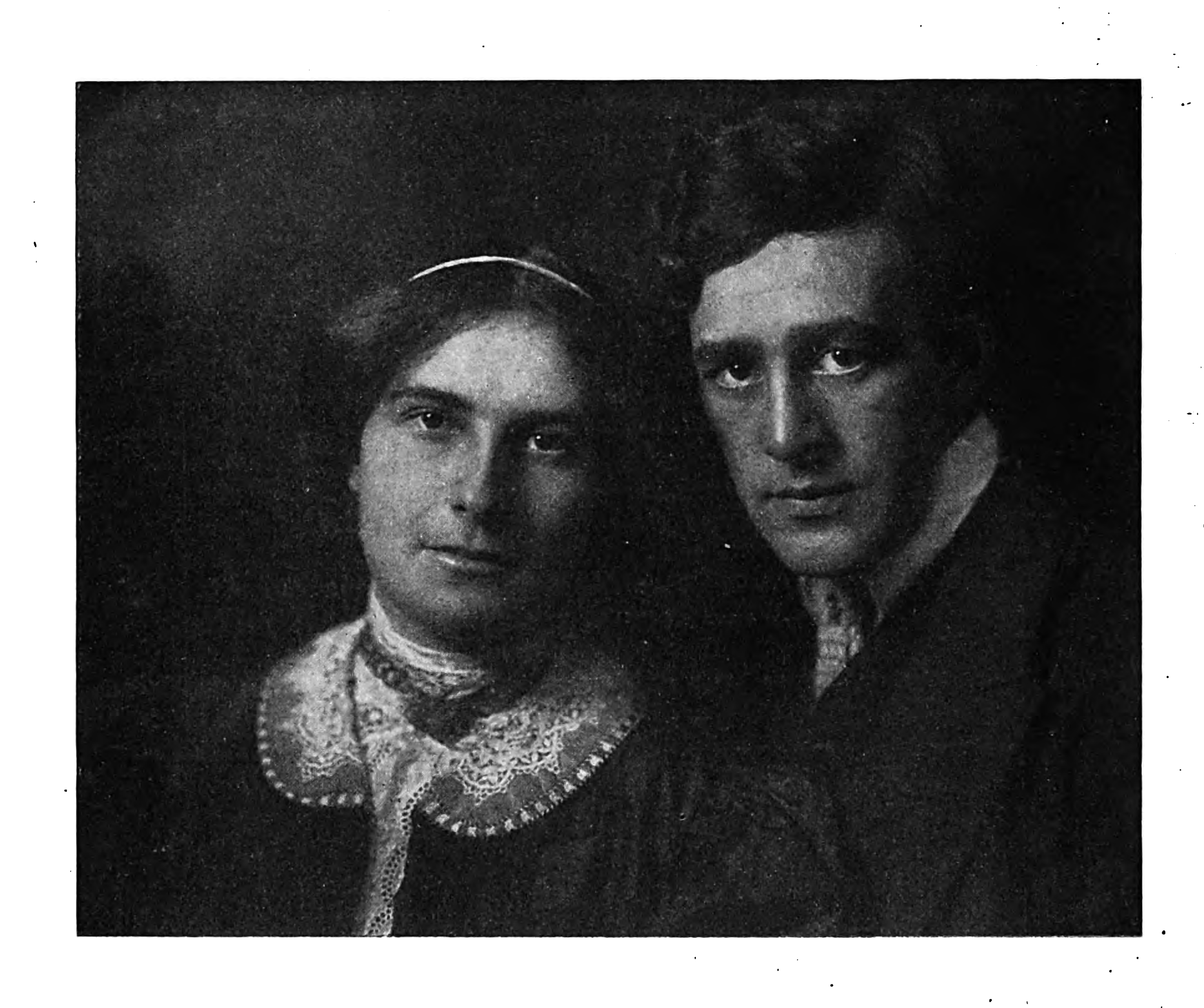
* * *

Das 25jährige Arbeitsjubiläum Dührkoops gibt guten Anlaß zu solchen Gedanken über die Bedeutung der Photographie unserer Zeit. Sein mutiges und erfolgreiches Wirken hat sehr viel dazu beigetragen, daß der Weg für eine neue Entwicklung aus dem Sumpf des Atelierbildes heraus frei wurde. Sein Beispiel hat manchen zur Nachfolge kühn gemacht und es ist im Hinblick

auf gerngeübte Geheimniskrämerei, die nirgends weniger als hier am Platz, wo es auf Bedeutung wahrer Persönlichkeit ankommt, sehr anzuerkennen, daß er immer hilfsbereit mitgeteilt und nach Kräften gefördert hat. Seine Bemühungen um die ganz neu zu entwickelnde und anzupassende Technik, geschmackvolle und ruhig vornehme Bildausstattung, sowie die Einführung des selbst-



gearbeiteten, vornehmen Kupferdrucks auch für kleinere Porträtauflagen (welche Technik er für die vorbildlichen Werke markanter Männer und Frauen Hamburgs und der Berliner akademischen Persönlichkeiten anwandte) können hierbei nur gestreift werden. Sein Wirken war reich und von Erfolg gekrönt. Möge auch die Zukunft ihn als Pionier des wahren Fortschrittes finden.



Kleine Mitteilungen.

„Kunstschule und praktischer Beruf. Hat mein Sohn soviel Talent, dass er als gereifter Künstler mit sich selbst zufrieden sein, Ruf erlangen und von seiner Kunst leben wird? Das sind die Fragen, welche alle Eltern an die Leiter von Kunstinstituten richten. Man kann diese Fragen in den seltensten Fällen mit Sicherheit beantworten. Denn viele ausgezeichnete Künstler können von ihrer Kunst nicht leben und viele, die grosse Einnahmen erzielen, sind schlechte Künstler ohne Ruf.

Es muss das Ziel jeder Kunstschule sein, tüchtige Künstler zu bilden, ob sie davon leben können oder nicht. Dennoch ist es möglich, den Eltern dieselben Garantien zu bieten, wie es Lehrinstitute anderer Berufsarten tun. Jede Kunstschule kann neben dem Streben, der Jugend künstlerische Traditionen für höchste Zwecke zu vermitteln, zugleich unmittelbar praktische Ziele verfolgen. Diese kön-

nen sehr verschieden sein. Man kann die Schüler einem speziellen Gebiete der Malerei, Bildhauerei, oder der graphischen Künste zuführen. Man kann sie aber auch zu Lehrkräften im Zeichnen und Malen entwickeln.

Meine Kunstschule ist bestrebt, die Fragen der Eltern folgendermassen zu beantworten. Wir wollen tüchtige Künstler bilden; stellt sich aber später heraus, dass das Talent oder äussere Umstände gänzlich freies Schaffen nicht zulassen, so sollen die Schüler doch nach Abschluss ihrer Ausbildung sagen können: was wir gelernt haben, können wir lehren. Das Überliefern geistiger Werte und Traditionen ist auch in anderen Berufsarten die Nährquelle und der praktische Boden unzähliger unentbehrlicher Kräfte. Die Traditionen zu erhalten, zu sichten, zu überliefern, die Methoden zu verfeinern: das wird in Zukunft viele Künstler beschäftigen. Hierin praktisch gebildet und geübt zu sein, kann kleinere Begabungen sicherstellen, grösseren aber niemals schaden, denn sich Schüler heranbilden zu können, ist für jeden wertvoll."

Lothar von Kunowski.

Die Kunstschule des Westens für Zeichnen und Malen zu Berlin W., Kantstrasse 154 a, unter Leitung der Kunstmalerin und staatlich geprüften Zeichenlehrerin Emmy Stalmann, ist mit diesem Herbst um eine Klasse für Radieren, Lithographieren und Holzschneiden erweitert worden; im besonderen dürfte die Anfertigung von Ex Libris Interesse finden. Der an dieser Kunstschule systematisch betriebene, im Sinne der Reform-Zeichenmethode geführte Unterricht beginnt mit September. Es bestehen neben den Vorbereitungsklassen zur Aufnahme in die Königliche Kunstschule, Akademie und ins Kunstgewerbemuseum, Klassen für Stilleben, Perspektive, Innenräume, Porträt, Akt und Kostüm nach lebenden Modellen, Landschaften und Kunstgeschichtsvorträgen mit Lichtbildern und Museumsbesuchen; jedes Fach wird vertreten durch eine Spezial-Lehrkraft. Ausserdem finden Kurse für Lehrende statt zum Üben im Freihandzeichnen und Aquarellieren. Auf Wunsch werden Prospekte versandt, die Sprechzeit ist von 12—1½ Uhr.

Die Kunstgewerbeschule Berlin-Wilmersdorf, staatl. genehm. Priv.-Anst., stellt die Schülerarbeiten des letzten Schuljahres vom 19.—30. September d. Js. in ihren Ateliers Durlacherstr. 14 aus. Diese Kunstgewerbeschule unterrichtet nach einer eignen neuen Methode rein für die Praxis; so wird z. B. im kommenden Wintersemester eine Studienklasse für Konfektions-Modezeichnen eingerichtet, um Herren und Damen für die lohnenden zeichnerischen Arbeiten der Konfektionsbranche, deren Zeichnungs- und Katalogwesen künstlerisch auszubilden. In der Ausstellung dürften die im Atelier IV unter Leitung von Malwine Becker entstandenen künstlerischen Handarbeiten sehr interessieren. Die Ausstellung ist werktäglich von 9—5 Uhr und Sonntags von 10—1 Uhr unentgeltlich geöffnet.

EINBANDDECKEN

FÜR

KUNST UND KÜNSTLER

JAHRGANG VII

Weiss mit Pergamentrücken

Deckelzeichnung von Karl Walser

Preis Mark 3.—

empfiehlt der Verlag

„KUNST UND KÜNSTLER“

Bestellungen

durch die Bezugsfirma erbeten.

Resultat

im Preisausschreiben der Firma Günther Wagner nach einem künstlerischen Tuscheplakat.

Nach sorgfältiger Prüfung und Beratung stellte die Jury einstimmig fest, daß ein den Anforderungen der Jury nach allen Richtungen entsprechendes Plakat nicht eingegangen sei und deshalb der erste Preis nicht zuerkannt werden könne; die dafür vorgesehenen 1000 M. wurden verwandt, um weitere vier Entwürfe mit je 250 M zu prämiieren. Es erhielten demnach:

			Motto:
2. Preis	M. 750	Franz Süßer, Wien	„Graphik“.
3. „	„ 500	Vald Andersen, Kopenhagen	
4. „	„ 250	F. Boscovits, Zollikon bei Zürich	„Chinesenbuberl“.
4. „	„ 250	Paul Hosch, Berlin	„Max“.
4. „	„ 250	Mela Wagner, Wien	„Klecks“.
4. „	„ 250	H. Naumann, München	„Im Zeichen der Luftschiffahrt“.
4. „	„ 250	Thea Wittmann, München	„Farbenfreude“.
4. „	„ 250	Walter Fürst, Berlin	„Zwergenfamilie“.
4. „	„ 250	Ernst Knauf u. Bysso Machow, Berlin	„P-T“.
4. „	„ 250	J. B. Maier u. K. Soyter, München	„Tusch-Tisch“.

— Alle Einsender werden direkt benachrichtigt. —

Günther Wagner, Hannover u. Wien.

Photo-Papiere

Weltbekannte Marke



Bevorzugte Qualität

Gesamtpreisliste bereitwilligst

N. P. G. Bibliothek
Sammlung ausführlicher Abhandlungen
Band I: Bromsilberpapier
Band II: Katatypie
= à 20 Pfg. =

Neue Photographische Gesellschaft Aktiengesellschaft, Steglitz 98

Das Bild
Photograph. Monatsschrift
Jährl. Abonnement
= Mk. 2.— =
April beginnend, fürs Ausland,
= Mk. 2.60 =
Probeheft
= gratis =

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.